

8'2000

ISSN 0208—2551

МАСТАЦТВА



Акцёры тэатраў Беларусі



Актрыса Гомельскага абласнога драматычнага тэатра народная артыстка Беларусі Людміла Корхава.
Фота А.Спрынчана.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

№ 8 (212) жнівень 2000

Галоўны рэдактар Аляксей ДУДАРАЎ.

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства "Дом прэсы" № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс "Мастацтва").

Дзяржаўнае прадпрыемства "Дом прэсы" Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку.

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com.

Тэхнічная падтрымка старонкі
даступна на ibaMEDIA www.ibamedia.com

На першай старонцы вокладкі: Ігар Засімовіч. Выкраданне Еўропы. Граніт, 1999. 40x57x36.

Мастацкая культура Беларусі эпохі Рэнесансу*

Уладзімір КОНАН

2. Рэнесансавы сінтэз: адзінства дабра, красы і праўды

У савецкай гуманістыцы доўгі час пашыралася думка, быццам рэнесансавая культура ўзнікла як антыпод сярэдневяковаму рэлігійнаму дагматызму. У ёй бачылася рэвалюцыйнае адмаўленне ранейшых каштоўнасцяў, вяртанне да антычных традыцыяў і тварэнне на іх аснове новай свецкай літаратуры, іншых відаў мастацтва. Каля 1960—1980-ых гадоў навука спакваля пераадольвала аднабаковасць як гэтага "рэвалюцыйнага" гледзішча, так і процілеглай яму эвалюцыйна-пазітывісцкай канцэпцыі, паводле якой пераход ад сярэдневяковых да рэнесансавых тыпаў культуры адбываўся толькі паступова, без пераарыентацыі светапогляду і без тварэння новай культуры.

Пераемнасць паміж сярэдневяковымі і рэнесансавымі культурна-гістарычнымі тыпамі відавочная, хоць гэты працэс быў неадназначны, часам супярэчлівы. Хрысціянскае Сярэднявечча было першым і глабальным адмаўленнем ад язычніцкай антычнасці, але не абсалютным і пустым яе адмаўленнем, хутчэй — дыялектычным "зняццем", утрыманнем і паглыбленнем багатай культурнай спадчыны. Хрысціянская тэалогія на сярэдневяковым узлёце свайго развіцця адаптавала антычную літаратуру, мастацтва, нават "ідальскую" скульптуру, урэшце навуку Платона і Арыстоцеля — філасофскае падагульненне старадаўняй мудрасці і мастацкай культуры. Рэнесансавы гуманізм, арыентаваны на сацыяльную і духоўна-этычную каштоўнасць чалавека, быў другім па часу сусветна-гістарычным адмаўленнем, а больш дакладна — дыялектычным адмаўленнем адмаўлення строга арыентаванай тэацэнтрычнай ідэалогіі, сярэдневяковай палярызацыі Неба і зямлі, Бога і чалавека.

Пачынальнікі новага светапогляду хацелі адрадзіць антычную культуру ў яе аўтэнтычных формах. Гэта была не механічная рэстаўрацыя і не толькі герменеўтыка, тлумачэнне яе архаічных сэнсаў і сімвалаў. Адначасова адбывалася адаптацыя язычніцкай культуры да новага, хрысціянска-гуманістычнага кантэксту. Расійскі эстэтык М.Каган лічыць, што Адраджэнне развівала некаторыя традыцыі "культуры сярэдневяковага горада, але гэтае колькаснае развіццё абярнулася радыкальным якасным пераўтварэннем", якое Ф.Энгельс, а следам за ім савецкія марксісты характарызавалі як "найвялікшы прагрэсіўны пераварот з усіх перажытых да таго часу чалавецтвам"[1].

Погляд на гарадское паходжанне гуманістычнага Адраджэння і апалагетыка яго рэвалюцыйнасці набылі сярод часткі гісторыкаў і літаратуразнаўцаў значэнне "агульнага месца". На маю думку, занадта прасталінейнае вылучэнне сярэдневяковага горада з іншага соцыя-культурнага асяроддзя неабгрунтаванае. Разам з тым адначасова было б абмяжоўваць пераемнасць паміж сярэдневяковым і рэнесансавым тыпамі культуры толькі прагрэсіўнымі тэндэнцыямі ўсё таго ж горада. Пад гэтымі "тэндэнцыямі" відавочна разумеліся элементы асветы, дзелавітасць купца і прадпрымальніка, тэхналагічныя і эксперыментальна-навуковыя дасягненні, высокі ўзровень рамяства, узнікненне мануфактуры, іншыя тэхнічныя аспекты гарадской культуры. Але галоўная светапоглядная пераемнасць праходзіла па шляху навуковай і мастацкай распрацоўкі, пераасэнсавання і пашырэння гуманістычнай культуры эпохі элінізму і ранняга хрысціянства.

Пры абмеркаванні праблемы пераемнасці паміж культурамі Сярэднявечча і Рэнесансу неабходна ўдакладніць спецыфіку рэнесансавага гуманізму. У нашай навуковай і асветніцкай літаратуры стала, бадай што, аксіёмай падаваць паняцці *гуманізм* і *рэнесансавая культура* — амаль як сінонімы. Рэнесанс і "эпоха гуманізму" зрабіліся аднازначнымі паняццямі, дзеячаў гэтай эпохі сталі называць "гуманістамі" — літаральна так, як называлі яны саміх сябе. Але іхняя саманазва мела іншы сэнс: "гуманітарыі" — гэта філолагі, пісьменнікі. Спакваля адбылася падмена гэтага тэрміна сучасным яго значэннем (ад лацінскага humanus — чалавечны): светапогляд, заснаваны на ідэалах раўнапраўя, добрых, братніх адносінаў паміж людзьмі.

Гуманістычная плынь еўрапейскай культуры XV—XVII стст. была духоўным вынікам сацыяльнай структуры, сфарміраванай на аснове асабістых свабодаў, гарантаваных буржуазнай прыватнай уласнасцю. Аднак гэты светапогляд не быў гістарычна першай формай гуманізму, паводле сваёй структуры ён — сінтэз двух папярэдніх тыпаў гуманістычнай культуры — антычнай і сярэдневякова-хрысціянскай. А паколькі вытокі рэнесансавага гуманізму доўгі час шукалі ў адраджэнні антычнай культуры, то неабходна вызначыць сутнасць антычнага "чалавекалюбства", яго межы і прэтэнзіі, параўнаць яго з духоўнымі набыткамі хрысціянскага Сярэднявечча.

Гісторыя эстэтычнай думкі засведчыла: антычны гуманізм выявіўся ў форме эстэтызму, мастацкім паводле прыроды светаўспрымanні старадаўняй Грэцыі, у поглядзе на сусвет як завершаны, гарманічны і таму прыгожы Космас. Адпаведна чалавек, дакладней, яго гарманічна арганізаванае цела, уяўляўся мікракосмасам — завяршэннем матэрыяльна аформленага сусвету. Усведамленне эстэтычнай каштоўнасці чалавека як вышэйшага дару зямнога жыцця — вялікая заслуга антычнай культуры, гуманістычнае адкрыццё антычнай цывілізацыі. Але яна заставалася рабаўладальніцкай, чалавек мог быць рабом і з'яўляўся ім у сацыяльнай рэальнасці (са зменай палітычнай сітуацыі рабаўладальнік мог стаць рабом, гэта значыць, у рабаўладальніцкім грамадстве кожны — эвентуальна раб), і таму чалавек успрымаўся па аналогіі з іншым "целам" нават "рэччу" ў шэрагу агульнай рэчаіснасці. Духоўная сутнасць чалавека, што прынцыпова адрозніваe яе ад матэрыяльнага быцця, прадчувалася на элітарным узроўні, але не ўсведамлялася грамадствам, не асэнсоўвалася антрапалагічнымі экскурсамі антычнай філасофіі. Антычныя інтэлектуалы бачылі адрозненне чалавека ад іншых жывых істотаў у тым, што ён стварае сацыяльныя арганізмы — грамадства і дзяржаву (soopoliticon, паводле вызначэння Арыстоцеля) і здольны думаць, гэта значыць усвядоміць універсальныя законы прыроды, каб свядома падпарадкавацца ім і праз гэта пазбегнуць лішніх пакутаў. Так узнікла філасофская дактрына стаіцызму — этычная інтэрпрэтацыя антычнага напаўміфалагічнага дэтэрмінізму.

Гісторык антычнай эстэтыкі А.Ф.Лосеў крыху перабольшваў, калі прыйшоў да высновы: "Чалавек рабаўладальніцкай фармацыі абавязкова абсалютна ўсё на свеце разумее або як рэч, або як *фізічнае цела*"[2]. Скептычную ацэнку Лосева нельга тлумачыць так, быццам антычнасць наогул не ведала духоўнага жыцця, абмяжоўваючыся вытворчасцю і сузіраннем бездухоўнай *рэча-існасці*. Духоўная культура яе была багатай, нярэдка вытанчанай. Маецца на ўвазе толькі тое, што духоўнае быццё ўспрымалася па аналогіі з рэчамі, а чалавеку ў сістэме абсалютнай дэтэрмінацыі адводзілася аднолькавае месца з іншымі аб'ектамі прыроды і космасу. Ва ўмовах рабаўладальніцкіх грамадскіх адносінаў сусвет, яго падсістэмы і аб'екты апынуліся пад уладай спрадвечнага Кону — лёсу. Свабода рэалізоўвалася антычным чалавекам (на ўзроўні сацыяльнай эліты нават інтэнсіўна), але толькі ў межах, адведзеных лёсам. Гэты ж Кон у сваю чаргу быў не чым іншым, як міфалагічным увасабленнем залежнасці чалавека ад прыроды і сацыяльнай структуры грамадства. Міфалагема лёсу трансфармавалася ў антычную філасофскую канцэпцыю пра татальны дэтэрмінізм, паводле якой нават алімпійскія багі не пазбегнуць свайго наканавання.

Бясспрэчна, антычны чалавек быў здольны перажываць наступствы сваіх учынкаў: пра гэта сведчаць старагрэчаская літаратура, драматургія, тэатр. Але характэрныя для хрысціянскай цывілізацыі паняцце *пакуты сумлення*, драматычнае перажыванне сваіх адказнасці і віны за здзейсненыя ўчынкі не былі тыповымі для рабаўладальніцкага грамадства. Катэгорыя сумлення — адкрыццё хрысціянскай цывілізацыі і народжанага ёю рамантычнага мастацтва. Сярэдневяковая хрысціянская культура прапанавала чалавецтву новазапаветныя маральна-філасофскія прынцыпы, якія сталі асновай гуманістычнай цывілізацыі. Сутнасць іх у трох асноўных пастулатах: свабода і добрая воля чалавека адрозніваюць яго ад іншых аб'ектаў прыроды; сутнасць чалавека — не ў яго прыроднай цялеснасці, а ў духоўным абліччы — боскім знаку ў ім; чалавек — найвышэйшая каштоўнасць зямнога быцця, ён пастаўлены Богам "добрым пастырам" усяго жывога на зямлі, яго права на жыццё незалежна ад сацыяльнага становішча і этнічнага паходжання.

Да ўсведамлення гэтых "трох кітоў" агульналюдской маралі, на якіх трымаецца гуманістычная культура, грамадская думка прыйшла спакваля і не проста, хутчэй драматычна, бо яна выпакутавана ў вялікіх і малых войнах, нацыянальных супярэчнасцях і сацыяльных канфліктах. Прынцып свабоды быў вядомы элліністычнай філасофіі: Эпікур (341—270 гг. да н. э.) адкінуў ідэю абсалютнага дэтэрмінізму і заснаваны на ёй фаталізм, выказаў здагадку пра спантанны рух атамаў. Яго ная гіпотэза паслужыла аргументам для філасофскага абгрунтавання свабоднай волі чалавека. Але канчатковае афармленне ў светапоглядную сістэму прынцып свабоды волі набыў праз Новы Запавет і філасофскую тэалогію айцоў Хрысціянскай Царквы.

Такім чынам, ужо сама аксіялагічная (каштоўнасная) скіраванасць рэнесансавага гуманізму, тэндэнцыя да гарманізацыі прыродна-цялесных і духоўна-этычных пачаткаў жыцця сведчаць пра яго сінтэтычны характар, спалучэнне ў ім двух гуманістычных светапоглядаў — антычнага, арыентаванага на "цялесную" каштоўнасць жыцця, і сярэдневяковага, хрысціянскага, схільнага да акцэнтацыі яго духоўнага сэнсу. У кантэксце мастацкай творчасці гэтыя дзве светапоглядныя крыніцы рэнесансавай культуры выявіліся ў адпаведных сістэмах эстэтычных катэгорыяў. Антычная эстэтыка і мастацкая культура адкрылі і перадалі гэтае багацце ў спадчыну наступным цывілізацыям, у першую чаргу хрысціянскай. Сярэдневяковая культура з няведанай раней экспрэсіяй і апантанасцю ўзвялічвала нябесна-духоўную, у зямным вымярэнні маральную прыгажосць чалавека. Адпаведна пунктам адліку антычнай эстэтыкі — не толькі тэарэтычнай, але і практычна-мастацкай — была *краса*, заснаваная на *меры* і *гармоніі*, на папулярным узроўні — *залатая сярэдзіна*, абазначаная лацінскім тэрмінам *aurea mediocritas*. Сярэдневяковая хрысціянская эстэтыка ўяўлялася вертыкальнай іерархіяй (як бы лесвіцаю "ад зямлі да неба"), на верхавіне якой духоўна прыгожае супадала з узнёслым — дамінантнай катэгорыяй сярэдневяковай мастацкай культуры.

Гуманісты і мастакі эпохі Рэнесансу здолелі сінтэзаваць гэтыя два полюсы — антычна-язычніцкі і сярэдневякова-хрысціянскі. Праблема красы ў іх творчасці і тэарэтычных разважаннях зноў заняла цэнтральнае месца: але цяпер гэта было не простае адраджэнне пластычна-скульптурнага ідэалу антычнасці, а хутчэй — яго сінтэз з хрысціянскай узнёслай духоўнасцю. Рэнесансавае паняцце красы напоўнілася духоўна-этычным зместам, узнёслае і трагічнае ўвайшлі ў гэтае паняцце як яго ныя ступені і грані. Бог як крыніца духоўнага быцця сімвалічна называўся *нябесным мастаком*, аўтарам дасканалага твора — Космасу. Агульным пастулатам розных плыняў рэнесансавай эстэтыкі было перакананне, што краса ёсць атрыбут гэтага Космасу, зямной і людской прыроды, пераўторанай, адухоўленай і памножанай на красу ў мастацтве. Фармальна-структурныя прыкметы прыгажосці бачыліся ў сувымернасці, гармоніі, прапарцыйнасці, мэтазгоднасці прыроды і створаных чалавекам аб'ектаў культуры. Калі крыніцай гэтай дасканаласці ў сусвеце называлі нябеснага мастака — Бога, то ў свеце мастацтва людскога — талент творцы, мастака зямнога, паэта, умельца-рамесніка, земляроба. Паняцце красы максімальна набліжалася да лагічных (ісціна, праўда) і этычных (дабро, любоў) каштоўнасцяў. Рэнесансавая эстэтыка арыентавала мастацтва на прыгожае, узнёслае, гераічнае, трагічнае. Дапускалася камічнае — пераважна ў лёгкіх жанрах мастацтва. Як правіла, паэты, мастакі, артысты пазбягалі нізкага, агіднага, пачварнага.

Якраз у эпоху Рэнесансу тварылася еўрапейскае класічнае мастацтва. Яно стала ўзорам для класіцызму, пазней набыло значэнне канона, моцна паўплывала на мастацкую культуру XIX—XX стст., і не толькі на рэалістычныя, але і рамантычныя і мадэрніцкія кірункі. Праўда, некаторыя сентэнцыі і афарызмы ранніх рэнесансавых гуманістаў гучаць дакорам сучасным густам і мастацкім плыням. Напрыклад, інвектыва Францэска Петраркі (1304—1373): "Вас захапляюць чырвоныя карбункулы, зялёныя смарагды, светлыя сапфіры, белыя жамчужы-

* *Працяг. Пачатак у № 7.*

ны — і не кранае ні бляск сонца і зорак, ні раскоша зямлі і дрэваў, ні боскі блакіт яснага неба, ні чыстае ззянне золаку. Вы захапляецеся абліччамі, выграціраванымі рукою чалавека на дарагіх камянях, — і вас не здзіўляе Мастак, які стварыў усе гэтыя гемы"[3].

Выдатны філосаф Мікалай Кузанскі (1401—1464) у трактаце "Навука няведання", спасылаючыся на раннехрысціянскага тэолага Дыянісія (Псеўдадыянісія), хрысціянскага інтэрпрэтатара неаплатанізму, пісаў: "Ёсць нейкія выходжанні ад Бога ў яго тварэннях, дзякуючы іх уздзеянням усё створанае ўдасканальваецца, прыпадабняючыся да Бога"[4]. Яго малодшы сучаснік, тэарэтык рэнесансавай эстэтыкі, заснавальнік Фларэнтыйскай акадэміі Марсіліо Фічына (1433—1499) развіваў неаплатонаўскую канцэпцыю красы і мастацтва ў кантэксце заснаванай ім гуманістычнай тэалогіі. Сутнасць гэтай плыні рэнесансавай эстэтыкі дакладна сфармулявана ў лаканічных афарызмах яго каментараў да твораў Платона: "Бог ёсць дабро, краса, справядлівасць, пачатак, сярэдзіна і канец (...). Краса ёсць ззянне боскага дабра (...). Эрот — настаўнік і кіраўнік мастацтвазнаўцаў (...). Краса ёсць нешта бесцялеснае (...). Краса ёсць ззянне боскага аблічча"[5].

Італьянскі пісьменнік, папярэднік рэнесансавай літаратуры Джавані Бакачыо (1313—1375) у трактаце "Генеалогія язычніцкіх багоў" выступіў у абарону паэзіі ад прафанаў і антычных філосафаў. Пра гэта сведчаць назвы раздзелаў яго кнігі: "Нельга ганьбіць паэтаў за цемнату", "Пра тое, што паэты не хлусяць", "Неразумна ганьбіць тое, што няправільна зразумета", "Дрэнная звычка выслоўваць пра тое, што невядома", "Пра тое, што чытанне паэтаў вядзе да дабра", "Пра тое, што паэты — не малпы філосафаў", "Пра тое, што далёка не ўсе паэты паводле прыгавору Платона павінны быць выгнаны з дзяржавы". На думку Бакачыо, паэзія — высокае мастацтва, дар неба: "Паэзія, якую адкідаюць гультаі і невукі, ёсць нейкі тып прыгожага вынаходніцтва і выказвання або запісвання таго, што вынаходзіцца. Яна паходзіць з боскага ўлоння і, думаю, мала каму даецца"[6].

Непадобныя паміж сабой паводле філасофскіх і аксіялагічных поглядаў, рэнесансавыя вучоныя — фларэнтыйскі акадэмік-энцыклапедыст Бенедыкт Варкі (1503—1565), натурфілосаф і сацыяльны утапіст Тамаза Кампанела (1568—1639) даследавалі прыроду красы, развівалі ідэю аб супярэчнасці паміж яе вонкавай, цэласнай формай і духоўнай сутнасцю. Кампанела сцвярджаў, быццам "старадаўнія" (гэта значыць антычныя) філосафы нічога не зразумелі ў прыгажосці, бо шукалі яе не ў духоўных крыніцах, а ў фармальных прыкметах. Гэты пакутнік за свой ідэал дасканалага грамадства, аўтар утопіі "Горад Сонца" выйшаў далёка за каноны рэнесансавай класічнай эстэтыкі, бо акцэнтаваў увагу на антынамічнасці катэгорыі прыгожага. У раздзеле "Аб прыгожым" сваёй кнігі "Метафізіка" ён пісаў: "Краса ёсць прыкмета боскага дабра ў прыродзе або мастацтве — часам праўдзівая, а часам фальшывая (...). Прыгожыя нават цяжкія клопаты і раны, калі яны сведчаць пра доблесці. Вось чаму памыляюцца перыпатэтыкі (паслядоўнікі папулярнага ў тыя часы Арыстоцеля. — **У.К.**), калі яны сцвярджаюць, што краса адносіцца да зрокавых уражанняў і падабаецца толькі таму, што ўяўляецца нейкай сувымернасцю (...). Краса часам ёсць сапраўдная прыкмета дабра, а часам — хлуслівы сведка (...). Так, Сакрат і Эзоп брыдкія звонку, бо іх душы шчыравалі над засваеннем унутранага зместу, а не вонкавага аблічча"[7].

Рэнесансавая філасофія толькі частково закранула праблемы тэарэтычнай эстэтыкі. Асноўнай формай развіцця эстэтычнай думкі стала тады практычная, або прыкладная, эстэтыка ў жанрах паэтыкі, рыторыкі. Нават у заходнееўрапейскім рэгіёне, дзе кніжная літаратура XVI ст. мела за сабой багатую традыцыю, паэзія да канца не аддзялілася ад красамоўства, а тэорыя паэзіі — ад рыторыкі. Ужо прыводзілася азначэнне паэзіі Бакачыо, які выкарыстоўваў рытарычную катэгорыю — прыгожае *вынаходніцтва*. Аўтар напісанага гекзаметрам падручніка "Паэтычнае мастацтва" (1520) філолаг і епіскап з Балоны Марка Віда (1485—1566) лічыў патрэбным сказаць паэту: "Брацъ урок не лянуйся ў аратараў, бо могуць яны навучыць ў мастацтве"[8]. На думку Тамы Сербіле (1512—1580), аўтара кнігі "Французскае паэтычнае мастацтва", красамоўства і паэзія падобныя паміж сабою, амаль тоесныя[9]. Франчэска Патрыцы ў сваёй "Паэтыцы" (1588) аспрэчваў тэорыю Арыстоцеля, паводле якой усе роды і жанры паэзіі ёсць наследаванне рэчаіснасці. Гэты пісьменнік і філолаг лічыў, што іншыя жанры паэзіі пачынаюцца "ад духу Апалона"[10].

Урэшце французскі паэт і тэарэтык новай паэтычнай плыні "Плеяды" Жаашэн дзю Беле (1522—1560) у трактаце "Абарона і праслаўленне французскай мовы" (1549) адказваў на актуальнае тады пытанне, чаму нацыянальная мова "не такая багатая, як грэчаская і лацінская", і даказаў, што яна прыдатная не толькі для паэзіі, але і для філасофіі[11]. Апалогія дзю Беле роднай мовы, а таксама погляды рэнесансавых тэарэтыкаў на прарочыя функцыі паэзіі (Леанарда Бруні), развагі пра яе магічную сілу і сугестыўнасць, здольнасць "заражаць" пачуццямі і думкамі (дзю Беле) пераклікаюцца з мастацка-эстэтычнымі канцэпцыямі эпохі станаўлення беларускай літаратуры (рэнесансавая канцэпцыя Францыска Скарыны і яго паслядоўнікаў) і яе класічнага перыяду (другая палова XIX — першая чвэрць XX ст.).

У папярэднім артыкуле, "Гістарычны і духоўны партрэт эпохі" (гл. у № 7), абгрунтоўвалася думка, што Беларусь XVI — першай паловы XVII ст. "упісваецца" ў еўрапейскі тып культуры, абазначаны паняццем *гуманістычны Рэнесанс*[12]. Зразумела, з улікам варыянтнасці, рэгіянальнай спецыфікі ў самым *цэнтры* яго ўзнікнення (Італія, іншыя рэгіёны антычнай традыцыі) і, умоўна кажучы, на паўночных (Германія, скандынаўскія краіны, Нідэрланды) і славяна-балтыйскіх акраінах. Задача наступных раздзелаў — высветліць, наколькі мастацкая культура Беларусі XVI — першай паловы XVII ст. адпавядае рэнесансаваму тыпу творчасці з улікам яе рэгіянальных асаблівасцяў.

Цяпер жа абмяркуем абазначаную ў загалоўку раздзела праблему рэнесансавага сінтэзу. Паспрабуем адказаць на некалькі пытанняў з умовай, што ў наступных раздзелах адказы на іх будуць абгрунтаваны аналізам светапогляду і мастацкай культуры дзеячаў беларускага гуманістычнага Адраджэння.

Першае пытанне датычыць самога тэрміна *рэнесанс*, або *адраджэнне*: наколькі пісьменнікі, мастакі, філосафы, дзяржаўныя і царкоўныя дзеячы Беларусі гэтай эпохі зацікавіліся антычнай культурнай спадчынай, ці адбылося яе адраджэнне ў "залаты век" Вялікага Княства Літоўскага? Зразумела, яны не маглі, як гэта рабілі італьянскія філолагі, адкрываць антычныя першакрыніцы — творы архітэктуры, выяўленчага мастацтва, літаратурныя і філасофскія рукапісы, бо славяна-балтыйскі рэгіён не ўваходзіў у арэал старадаўняй грэка-рымскай цывілізацыі і гэтых першакрыніцаў тут не было. Уваходжанне антычнай спадчыны ў мясцовую культурную традыцыю адбывалася апасродкавана — праз італьянскія, іспанскія, нямецкія, французскія, польскія універсітэты, іншыя культурныя цэнтры, а з канца XVI ст. — і праз свой Віленскі універсітэт. У гэтых асяродках еўрапейскай культуры вучыліся выхадцы з Беларусі, штудзіравалі там логіку, метафізіку, паэтыку і рыторыку, іншыя гуманітарныя навукі і *вольныя мастацтвы*, якія сфарміраваліся на традыцыях антычнай навукі і філасофіі.

Другім каналам уплыву антычнай навукі, філасофіі і мастацкай культуры было найважлівейшае адкрыццё эпохі Рэнесансу — кнігадрукаванне, пра што ўжо гаварылася ў папярэднім раздзеле (гл. у № 7). Яно дазволіла расшырыць агульнаеўрапейскі кантэкст беларускай культуры, наладзіць імпарт кніг з Цэнтральнай і Заходняй Еўропы і праз іх пазнаёміцца з антычнай спадчынай. Даследчык кніжна-пісьмовай культуры Беларусі эпохі Адраджэння і ранняга Барока Іван Саверчанка прывёў цікавыя статыстычныя звесткі наконт кніжнай "інтэрвенцыі" (у найлепшым значэнні гэтага слова) у Беларусі. Аднак прыйшоў да высновы, што ў часы Скарыны і Гусоўскага ў нас не адбылося шырокамаштабнага звароту да антычнай культуры[13]. На мой погляд, тут патрэбна ўдакладненне. Сапраўды, больш шырокі зварот да антычнай спадчыны пачаўся ў канцы XVI—XVII ст. Аднак на элітарным узроўні беларускія пісьменнікі Францыск Скарына, Мікола Гусоўскі, Ян Вісліцкі ведалі яе, перш за ўсё латынь — важнае звяно гэтай культуры. Наш першадрукар пры перакладзе Бібліі на родную мову шырока выкарыстаў Вульгату — лацінскую першакрыніцу каталіцкіх выданняў Бібліі. На класічнай латыні Мікола Гусоўскі напісаў выдатныя паэмы "Песня пра зубра" (1523) і "Жыццё Іакінфа" (1525), а Ян Вісліцкі — паэму "Пруская вайна" (1516).

Трэцім, а храналагічна першым кірункам антычнага ўплыву на беларускае грамадства эпохаў Сярэднявечча і Рэнесансу была перакладная — старагрэчаская, рымская і візантыйская — літаратура, пра што гаварылася ў маіх публікацыях "Мастацкая культура Беларусі эпохі Сярэднявечча" (Мастацтва. 1999. №№ 10—12). Да канца XVII ст. папулярнымі кнігамі заставаліся зборнікі "Пчала", аповесці "Александрыя", "Троя", "Арыстоцелевы вароты", пазней пераклады і апрацоўкі Беняша Буднага з грэка-рымскай літаратуры (дыялогі Цыцэрона "Пра старасць", "Апафегматы"). Яшчэ больш уплыў на мастацкую культуру старадаўняй Русі, а пазней Маскоўскага княства і Вялікага Княства Літоўскага зрабіла візантыйскае выяўленчае мастацтва (пераважна іканапіс), якое развівалася на традыцыях вытанчанай выяўленчай культуры позняга элінізму. У аснове сакральнага жывапісу (іканапісу, фрэскаў, мазаікі, кніжна-ілюстрацыйнай мініяцюры) быў візантыйскі стыль, які мадыфікаваўся ў кантэксце рэгіянальных выяўленчых, у тым ліку народных, традыцыяў, а ў XVI—XVII стст. наблізіўся да рэнесансавай рэалістычнай жывапіснасці.

Што ж да сярэдневяковай мастацкай культуры, то яе традыцыі не перапыняліся ў пераходны перыяд да Новага часу (XV—XVII стст.), хоць яны былі тут арганічна спалучаны з важнымі дасягненнямі свецкай эстэтыкі, філасофіі, грамадска-палітычнай думкі. Тут амаль не было характэрнай для Заходняй Еўропы апазіцыі новага тыпу культуры да сярэдневяковай хрысціянскай царкоўнай традыцыі, хоць пэўны кантраст паміж імі відавочны, асабліва ў пратэстанцкіх плынях. Станаўленне капіталізму знаходзілася ў пачатковай стадыі пры дамінаванні феадальнага спосабу вытворчасці, а гэта стрымлівала пераход ад Сярэднявечча да Новага часу. Калі ў Заходняй Еўропе рэнесансавая хваля была даволі моцнай і шырокай, каб закласці асновы свецкай культуры, то ў Беларусі, Літве і Польшчы ідэалогія ранняга Рэнесансу аказалася няпоўнай і пераважна кампраміснай. Рэнесансавыя стылі выявіліся галоўным чынам у архітэктуры, пазней — у паркавым мастацтве, красамоўстве, кніжнай графіцы. Свецкія элементы жывапісу, скульптуры, мастацкай літаратуры, асабліва ў эпічных, лірычных і драматургічных жанрах, канчаткова не вылучыліся з сярэдневякова-хрысціянскага сінкрэтызму і, зразумела, не стварылі сваёй класікі, як гэта сталася ў Італіі, Нідэрландах, іншых заходнееўрапейскіх краінах.

І ўсё ж была адна сфера культуры, дзе рэнесансавы сінтэз азначыўся ў Беларусі ярка, драматычна і самабытна. Маю на ўвазе публіцыстыку, палемічную літаратуру, маральна-прававое, рэлігійнае і сацыяльна-этычнае асветніцтва XVI — першай паловы XVII ст. Тут адбыўся унікальны сінтэз гэтых галінаў культуры, выяўленых у розных плынях красамоўства, або аратарскага мастацтва, з традыцыйнай для Сярэднявечча тэалогіяй. Сінтэз не толькі фармальна-мастацкі, але і змястоўны, сэнсавы. Сярэдневяковыя багасловы і рэлігійныя асветнікі ўмелі вельмі ярка і нават драматычна абмалёўваць ідэалы нябесныя, вечныя, райскія; за імі аказалася амаль забытая *зямная праўда*, аказаліся сацыяльныя, прававыя, палітычныя і этычныя праблемы жыцця грамадства, дзяржавы, асобнага чалавека. Дастаткова параўнаць "словы", "казанні", прытчы Кірылы Тураўскага і Аўраамія Смаленскага з рэлігійна-палітычнай і сацыяльна-этычнай публіцыстыкай Мялета Смятрыцкага і Сімяона Полацкага. Першыя па-мастацку прыгожа казалі пра духоўнае, рэдка — пра зямное, грамадскае; другія таленавіта спалучылі гэтыя аспекты быцця.

Але антрапалагічны, палітычна-прававы, эстэтычна-мастацкі і сацыяльна-этычны змест красамоўніцкай публіцыстыкі — задача асобнага раздзела.

(Працяг будзе.)

[1] Лекции по истории эстетики. Под ред. М.С.Кагана. Кн. 1. Л., 1973. С. 78.

[2] Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963. С. 35.

[3] Эстетика Ренессанса. Антология. В 2-х т. Т. 1. М., 1980. С. 33.

[4] Там сама. С. 116—117.

[5] Там сама. С. 150, 152, 163, 176, 178.

[6] Эстетика Ренессанса. Антология. В 2-х т. Т. 2. М., 1981. С. 25, 36—39.

[7] Эстетика Ренессанса. Антология. В 2-х т. Т. 1. С. 415—419.

[8] Эстетика Ренессанса. Антология. В 2-х т. Т. 2. С. 79.

[9] Там сама. С. 221.

[10] Там сама. С. 124.

[11] Там сама. С. 236—264.

[12] Конан В.М. От Ренессанса к классицизму: Становление эстетической мысли в Белоруссии XVI—XVIII вв. Мн., 1978. С. 17—87; Падокшын С.А. Філасофская думка эпохі Адраджэння ў Беларусі: Ад Францыска Скарыны да Сімяона Полацкага. Мн., 1990; Саверчанка І.В. Aurea mediocritas: Кніжна-пісьмовая культура Беларусі: Адраджэнне і ранняе барока. Мн., 1998.

[13] Саверчанка І.В. Aurea mediocritas. С. 27.

Ніна Піскарова: "Што мы ўкладаем у душы гледачоў?"



Для гэтай размовы мы выбралі, бадай, самага "нязручнага" чалавека ў Купалаўскім тэатры. Ніна Піскарова — не толькі актрыса і рэжысёр. Яна яшчэ і старшыня прафсаюзнага камітэта, і каму, як не ёй, ведаць, "што каму баліць" у родным калектыве. (Пытанні задае наш карэспандэнт Андрэй Ахметшын.)

А.А. *Ніна Іванаўна, як вы ацэньваеце становішча, якое склалася цяпер у драматычным мастацтве?*

Н.П. Тэатр, як і кожны іншы від мастацтва, можа ўздзейнічаць на чалавека па-рознаму. Стваральна, заклікаючы да дабра, ці разбуральна, адмоўна. Вядома, мінуў той час, калі тэатр называлі "другім універсітэтам", аднак у любым выпадку ён павінен творча ўплываць на душы гледачоў. Я вельмі баюся паказацца старамоднай, але ўсё ж, на мой погляд, годнасць тэатра — у яго ным псіхалагічным уздзеянні на гледачоў. Якое яно сёння? Самавыяўленне рэжысёраў і акцёраў — гэта само па сабе цудоўна. Аднак у мяне заўсёды ўзнікаюць пытанні: для чаго яно? Навошта? Чаму быў зроблены менавіта гэты выбар, а не іншы? На мой погляд, Купалаўскі тэатр дагэтуль застаецца першай драматычнай сцэнай рэспублікі (хоць многія ўжо з гэтага смяюцца).

А.А. *Як праблемы фінансавання вырашаліся раней і чаму гэты механізм не дзейнічае цяпер?*

Н.П. Пакуль тэатрам не будуць сур'ёзна займацца на высокім дзяржаўным узроўні і, больш за тое, — пакуль культура не зойме вызначальнага месца ў дзяржаўнай палітыцы (за намі сёння — толькі "сабес", які на апошнім месцы), да тае пары наша духоўнасць будзе гінуць. Сёння адбываецца выраджэнне культурнага слоя насельніцтва. Дзяржава не разумее, што робіцца! Людзі, якія складаюць славу беларускай культуры, амаль што галадаюць. Калі знакамітай актрысе на юбілей дораць тэлевізар ці халадзільнік, гэта значыць, яна не ў стане купіць іх сама. Многія і дагэтуль не могуць дазволіць сабе такой "раскошы". А як можа малады акцёр, які атрымлівае ў месяц 15 тысяч рублёў, спадзявацца, што калі-небудзь пабудуе сабе кватэру? Яны прыходзяць да мяне як да кіраўніка прафкома, а мне крыўдна, сорамна і плакаць хочацца. Дапамагчы ім мы не можам нічым!

А.А. *Сёння многія лічаць, што тэатр (як і іншыя віды мастацтва) павінен перайсці на камерцыйныя рэйкі. Па якой каляіне можа рухацца мастацтва ў такім выпадку?*

Н.П. Як толькі мастак мусіць думаць пра камерцыйны бок справы, ён пачынае дзейнічаць у сферы "іншай прафесіі". Памятаеце, як у Евангеллі? Гандляроў выгналі з храма. Не належыць творчай асобе думаць пра тое, як пракручваць, абналічваць, адмываць грошы. Тонкія струны душы тады не гучаць. Але ж кепска, калі грошай няма. Калі чалавек кожны дзень клапоціцца пра тое, як пражыць. У нас меркавалі ўвесці кантрактную сістэму (як на Захадзе). Каб кожныя год-два заключаць кантракты. Каб лёс падначаленых цалкам залежаў ад кіраўніка. Каб перад ім усе ўздымаліся "на дыбачкі", зазіралі ў вочы, былі "зручнымі". Але хіба такім шляхам вырашаюцца фінансавыя і творчыя праблемы?.. Гіпатэтычна я ўяўляю, што ў нас у Беларусі ёсць свае мецэнаты, хто мог бы і хацеў даваць грошы на развіццё мастацтва, але ж рабіць гэта не дазваляе сістэма падаткаў. Былі выпадкі, калі не хапала сродкаў, каб арганізаваць пахаванне акцёраў, і мы адшукалі неабыякавых людзей. Аднак ім аказалася прасцей даць грошай са свайёй кішэні, чым зрабіць адлічэнне ад прыбыткаў...

А.А. *Вам даводзілася працаваць у антрэпрызе: я маю на ўвазе ваш спектакль "Жахлівыя бацькі", які паказвалі "Віртуозы сцэны". Як вы лічыце, мадэль камерцыйнага, самаакупляльнага тэатра прымальная для тэатра з акадэмічнымі традыцыямі?*

Н.П. У камерцыйным тэатры білеты каштуюць шмат. Значыць, мы аўтаматычна выключаем з ліку сваіх гледачоў тых,







1 Ніна Піскарова.
2 У спектаклі "Чайка". Аркадзіна.
3 У спектаклі "Безыменная зорка". Ф.Варанецкі (Настаўнік), Н.Піскарова (Мона).
4 У спектаклі "І змоўклі птушкі". Галя.

хто не можа сёння патраціць 1,5—2 тысячы рублёў на білет. Акрамя таго, выключаем дзяцей, падлеткаў, студэнтаў, пенсіянераў... Ці добра так рабіць? На жаль, у апошнія дзесяцігоддзі тэатр пачаў губляць свайго ўласнага тэатральнага гледача, але ў антрэпрызы "сваёй" аўдыторыі няма ўвогуле. Сюды прыходзяць, каб паглядзець "модны" спектакль: яркі, выбітны. Сёння модныя меладрама і камедыя. Але акадэмічны тэатр не можа абмяжаваць кола сваіх інтарэсаў меладрамай і камедыяй! Ён мае права на эксперымент, на ўскладненую, вытанчаную драматургію, якая не заўсёды прыносіць камерцыйны поспех!

А.А. *Мастацкая рада. Гэты орган, напэўна, павінен вырашаць усе творчыя пытанні. Аднак, гледзячы апошнія прэм'еры Купалаўскага тэатра, міжволі сумняваешся, што яны прайшлі праз мастацкую раду.*

Н.П. Спектакль "Смак яблыка" так і не быў прыняты мастацкай радай. У час абмеркавання ў тэатры здарыўся пажар. І потым ніхто не паклапаціўся пра тое, каб давесці абмеркаванне да канца. "Вандроўнікаў у Нью-Йорку" рада таксама не прыняла.

А.А. *Некалькі гадоў таму ў Купалаўскім тэатры выбухнуў буйны канфлікт. Быў вымушаны пайсці на пенсію дырэктар тэатра Іван Вашкевіч. Тады нашумела ваша публікацыя ў "Рэспубліцы". Чаму вы абаранялі дырэктара?*

Н.П. Па-першае, гэта было непрыгожа. У час юбілею, 60-годдзя, прынесці чалавеку распараджэнне аб звальненні... Вось дык падарунак! А па-другое, я і мае калегі не разумелі: за што яго звальняюць? Міністэрства культуры правяло агляд дзейнасці тэатра. У мяне ёсць гэтае рашэнне калегіі. Якія прэтэнзіі выказваліся? Высокая "цякучасць" кадраў і нізкая запаўняльнасць глядзельнай залы? Але тады ва ўсіх былі такія праблемы! Паспрабуйце правесці гэткае ж даследаванне цяпер! Так, глядзельная зала поўная. Але ж яна поўная ва ўсіх тэатрах незалежна ад дзейнасці кіраўнікоў! Іван Вашкевіч быў у тэатры творчай асобай і яго цікавіла "творчае самаадчуванне" калектыву. Цяпер у нас большая частка трупы сядзіць без працы, не ўдзельнічае ў рэпетыцыях. Калі б ад мяне што залежала, я б дазволіла працаваць усім. Як казаў Неміровіч-Данчанка, два акцёры і "дыванок" — гэта ўжо тэатр. Час пакажа, чаго варты кожны новы праект. А ў нас адзін адказ на ўсе пытанні: няма грошай. Гэта значыць, што калі няма грошай, дык і працаваць нельга? Крыху фантазіі — і са старымі дэкарацыямі, якія пыляцца на складзе, можна паставіць не адзін цікавы спектакль! Акцёры рэдка адмаўляюцца працаваць, нават калі гэта не абяцае ніякіх "дывідэндаў".



5

А.А. *Яшчэ адна гучная гісторыя... Адыход з тэатра рэжысёра Мікалая Пінігіна. Вы сыгралі ў ягоным апошнім спектаклі на купалаўскай сцэне — "Касцюмеры". Вядома, Пінігін не застаўся на "абочыне" творчасці. Працуе ў Санкт-Пецярбургскім БДТ. Але што згубіў Дзяржаўны беларускі тэатр у выніку гэтай "уцечкі мазгоў"?*

Н.П. Наш тэатр або прымае рэжысёра (як гэта было з Барысам Эрыным, напрыклад), або адштурхоўвае яго. Па невытлумачальных прычынах добры, прафесійны рэжысёр часта не здольны працаваць з нашай трупай. Мікалай Пінігін — чалавек нашага тэатра. Ён працаваў весела, лёгка. Ягоныя спектаклі, хоць і не бясспрэчныя з майго пункту гледжання, несумненна, упрыгожваюць наш рэпертуар. Я ў ім бачыла "моцартаўскі" пачатак — імкненне да лёгкасці, імправізацыйнасці, проста любоў да ўсяго, што робіць. Ён быў тут на сваім месцы. Яму прапанавалі ўзначаліць тэатр. Але ён адмовіўся. Бо гэта вельмі цяжкая справа, можа, нават іншая, не ягоная прафесія. Аднак усё адно, талент — адзінкавая з'ява. Трэба было зрабіць усё, каб захаваць яго ў нас. Сярод безлічы пясчынак знайшоўся залаты самародак, і вось так лёгка ўзяць ды аддаць яго ў чужыя рукі! Мне здаецца, гэта велізарнае марнатраўства.



6



7

А.А. *Не сакрэт, што цяперашні мастацкі кіраўнік тэатра Валерый Раеўскі і дырэктар Генадзь Давыдзька — далёка не аднадумцы. Відавочна, яны прадстаўляюць зусім "розныя" тэатр: першы — тэатр філасафічны, другі — забаўляльны, падобны да эстраднага. (Генадзь раней кіраваў тэатрам-антрэпрызай "Бульвар смеху" і ў Купалаўскім паставіў эстраднае прадстаўленне "Смак яблыка".) Якая з дзвюх плыняў павінна перамагчы?*

Н.П. Зноў, калі б я мела права выбару, дык выбрала б тэатр Раеўскага. Безумоўна. І не таму, што забаўляльны тэатр не мае права на існаванне. Акадэмічны тэатр займаецца рознымі творчымі накірункамі: філасофскім асэнсаваннем жыцця, даследаваннем, і ў пэўнай меры ён таксама пацяшае публіку. Уся справа ў тым, на якім прафесійным узроўні гэта рабіць. У спектаклі Давыдзькі прысутнічае дылетантызм, мястэчковасць. Не ў добрым сэнсе гэтага слова. Гэта па-першае. А па-другое, я магу прыняць любы эксперымент на сцэне, любы творчы пошук, любы накірунак дзейнасці, але толькі не пошласць. І нарэшце этычнае пытанне: калі дырэктар (кіраўнік) пачынае сцвярджаць свае акцёрскія і рэжысёрскія амбіцыі — ці прыгожа гэта?

А.А. *Некалькі гадоў таму вы паставілі на Малой сцэне "Чайку" Чэхава. Што падштурхнула вас да гэтага?*

Н.П. Калі ставіш Чэхава, трэба, каб загучалі самыя пяшчотныя, тонкія струны душы акцёра. Я не думаю, што ёсць акцёры, у якіх гэтыя струны адсутнічаюць. Проста на іх ніхто не іграе. Калі вы не будзеце іграць на скрыпцы год, наўрад ці здолееце адразу ж выступіць з канцэртам. Крыўдна, што наш тэатр не развівае плыні інтэлектуальнай драмы. Ён мусіць не толькі весяліць публіку, але і адказваць на пытанні: хто мы, адкуль і навошта прыйшлі ў гэты свет? Я перакананая, што калі б тэатр рухаўся ў гэтым напрамку, мы б усе — акцёры і гледачы — шмат набылі б. Вось дзе магчымасць творчага ўздзеяння на публіку! Нядаўна ў Македоніі я паглядзела дзве пастаноўкі твораў Чэхава. Мяне ўразіў новы, сучасны, невядомы для нас падыход да чэхаўскіх п'ес. І якая зацікаўленасць публікі! Шкада, што гэта мінае нас. Неверагодна! Ва ўсім свеце — у лепшых тэатрах — ідзе Чэхаў. Толькі не ў нас. Так, Чэхаў — гэта вышыня, на якую складана ўзняцца. Але ж трэба да яе ісці!

А.А. *У тэатра — юбілей. На шчасце, узрост тэатра не скарачае ягонага жыцця. Таму пра 80-годдзе можна казаць з аптымізмам. Чаго б вы пажадалі свайму тэатру, спадзеючыся на ягонае адраджэнне?*

Н.П. Высокай творчасці. І любові. *(Паўза.)* Гэтага мала?

**Гутарыў
Андрэй Ахметшын.**

5 У спектаклі "На дне". Наташа.
6 У спектаклі "Жудасныя бацькі". Н.Піскарова (Лео), А.Сідарава (Мадлен).
7 У спектаклі "Апошняе спатканне". Сястра.
8 У спектаклі "Тапалёвая завея". Алена Уладзіміраўна.



8

І гораду, і свету

Людміла ГРАМЫКА



1



2



3



4



5



6

Тэатр-дом

Трапіць у Гомель на Міжнародны фестываль "Славянскія тэатральныя сустрэчы" заўсёды вельмі прыемна. Навокал — веснавы кіпень буйнога бэзу, яблыневая квецень, сіняе неба; у тэатры — ветлівыя ўсмешкі ды ўвага, якой цёпла ахінаюць гасцей гаспадары...

Нават той, хто прыязджае на тэатральныя сустрэчы ўпершыню, хутка разумее — тут уладарства Валянціны Георгіеўны Рагоўскай. Сюды едуць не дзеля таго, каб "засвяціцца" на прэстыжным фэсце, а таму, што ў Гомелі на самай справе добра.

Вас абавязкова радасна павітае сама гаспадыня. Вам абавязкова паціснуць рукі, вас нават абдымуць спадары акцёры. Адразу ж пасля доўгай (!) дарогі накормяць, размесцяць у гатэлі, ні на хвілю не пакінуць сам-насам з невырашальнымі праблемамі (дарэчы, не памятаю, каб у Гомелі было штосьці недаробленa ці недадумана).

Увечары зноў прыветна, з усмешкамі сустрэнуць у тэатры, які зззяе святлом, дзе ўсё паўсціланa мяккімі дыванамі, а ў глядзельнай зале зручныя крэслы... Дзе самае галоўнае — добразычлівая атмасфера.

Як усё гэта атрымліваецца, вам патлумачыць Валянціна Георгіеўна Рагоўская. Для сябе яна даўно ўсё сфармулявала, і ніякіх сакрэтаў ні ад кога не хавае. "Кожны павінен займацца сваёй справай. Бо тэатр — гэта дом", — кажа яна ўпэўнена. Так, тэатр — дом, а яна — ягоная гаспадыня. Маці — завуць яе ў тэатральным асяроддзі. І дадаюць: вельмі спагадлівая, чулая. У тэатры яе слова — закон. Яна ж да кожнага ставіцца з павагай. А галоўнае, калі трэба, дык абавязкова дапамога, абароніць.

Ведаючы, як робіць сваю справу яна, не магу нават уявіць, што можна кіраваць тэатрам лепш і з большай годнасцю.

Парад спектакляў

Калі ўсё так ладзіцца, наўрад ці нешта можа не атрымацца. Зазіраю ў тэатральную праграмку і разумею, што ўвесь горад быў далучаны да стварэння тэатральнага свята. Фестывалю дапамагалі: гар- і райвыканкамы, чатыры гомельскія раёны, газета "Гомельская праўда", гомельскае абласное тэлерадыёаб'яднанне... Спонсары: "Беларуснафта", прадпрыемства славутага нафтаправода "Дружба", АТ "Кутэкс", якое, дарэчы, стала падтрымліваe тэатральныя праекты, банк, многія іншыя... У тым, што ўвесь Гомель літаральна быў пастаўлены на ногі, — таксама заслуга Валянціны Георгіеўны Рагоўскай.

Як вядома, далёка не кожнаму тэатральнаму дырэктару такое па сілах. Дый не да кожнага пойдуць...

Было абвешчана, што сёлета на фестывалі іграюцца дзесяць спектакляў. Ніводзін з іх не быў адменены. Такім чынам, на VI Міжнародным фестывалі "Славянскія тэатральныя сустрэчы—2000", які праходзіў з 12 па 16 мая ў Гомелі, гледачы ўбачылі: "Чорную нявесту" ("Чорная панна") А.Дудараваа (Беларускі тэатр імя Якуба Коласа), "Апошніх" М.Горкага (Бранскі абласны драматычны тэатр імя А.К.Талстога), "Гісторыю пра шчасце, бяду і каханне ў садзе" паводле Гарсія Лоркі, "Ідэнтыфікацыю танга" паводле С.Мрожэка, Э.Іанеска, Ф.Дастаеўскага (Чарнігаўскі абласны музычна-драматычны тэатр), "Прывідаў" Г.Ібсена (Санкт-Пецярбургскі дзяржаўны тэатр сатыры на Васільеўскім), "Вечнага мужа" паводле Ф.Дастаеўскага (Кіеўскі дзяржаўны тэатр драмы і камедыі на левым беразе Дняпра), "Трыстана ды Ізольду" С.Кавалёва (Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы), "Афінскія вечары" П.Гладзіліна (Гомельскі гарадскі маладзёжны эксперымен-

1 Рэжысёры Б.Луцэнка і Р.Баравік.
2 Крытык Т.Гаробчанка і актрыса Л.Давідовіч.
3 Дырэктар Брэсцкага абласнога тэатра А.Козак, дырэктар Маладзечанскага тэатра С.Валькові і рэжысёр Я.Мазынскі.
4 Госці фестывалю ў гомельскім парку.
5 Дырэктар Гомельскага абласнога драматычнага тэатра, душа фестывалю Валянціна Рагоўская.
6 Рэжысёр А.Бакіраў і акцёр Гомельскага тэатра Сяргей Лагуценка.



7



8



9

7 Госці фестывалю ў Веткаўскім музеі.
8 Удзельнікі фестывалю ў Веткаўскім музеі.
9 Рэжысёр Л.Манакова і дырэктар Бабруйскага тэатра Ю.Бойка.
10 "Ідэнтыфікацыя танга" паводле С.Мрожэка, Э.Іанеска, Ф.Дастаеўскага. Чарнігаўскі абласны музычна-драматычны тэатр імя Т.Шаўчэнкі (Украіна). Сцэна са спектакля.
11 "Сярэбраная сукенка" Ю.Алешы. Гомельскі абласны драматычны тэатр. Сцэна са спектакля.
12 "Ідэнтыфікацыя танга" паводле С.Мрожэка, Э.Іанеска, Ф.Дастаеўскага. Чарнігаўскі абласны музычна-драматычны тэатр імя Т.Шаўчэнкі (Украіна). Сцэна са спектакля.


10


11


12

тальны тэатр-студыя), “Уверцюру “Да пабачэння”” паводле І.Франко (Кіеўская творчая майстэрня “Сузір’я”).

Праграма была разнастайная, не абмежаваная ніякімі фармальнымі або тэматычнымі рамкамі. Своеасаблівы тэатральны калейдаскоп. Можа, таму ў гэтым рознакаляровым парадзе спектакляў лягчэй за ўсё вылучыць прынцып — цікавае. Бо цікавае — гэта, безумоўна, тое, што добра, што прымаеш душой, што застаецца ў памяці, пра што хочацца разважаць, а таксама і тое, што адмаўляеш, з чым можна не пагаджацца. Гэта — драматургі, рэжысёры, акцёры, сцэнографы... Іх праца. Уласна кажучы, шматлікае “цікавае” і склала ўражанні гомельскага фестывалю.

...Не качайся, Бона, на падлозе

Цікава, што Аляксей Дудараў працягвае свае экзерсісы ў гістарычнай драматургіі. А яшчэ цікавей, што да дудараўскай “Чорнай панны” звярнуўся Віталь Баркоўскі. Менавіта ягоны спектакль стаў лепшым спектаклем года сярод леташніх увасабленняў беларускіх п’ес. Ён жа быў прызначаны адкрыць “Славянскія тэатральныя сустрэчы”. У прафесіі Баркоўскі — вольны імітатар уласных фантазій. Дудараў — эмацыянальны інтэрпрэтатар жыцця. Інтэрпрэтаваць жыццё — значыць разважаць над ім. Імітаваць жыццё — значыць больш ці менш удала пераймаць яго. Напэўна, можна разважаць пераймаючы. Цікавы тандэм?

Цікава паглядзець на Дударава, увасобленага Баркоўскім.

Цікава, чаму “Чорную панну” перайменавалі ў “Чорную нявесту”? “Чорная нявеста” — знакамітая п’еса Жана Ануя.

Цікава, што Баркоўскі акрэслівае гнуткасць драматургічнага каркаса п’есы. Яе эмацыянальную пругкасць. Сцятыя эмоцыі, гатовыя выбухнуць. Патаемныя ўласна дудараўскія хістанні на памежжы дабра і зла, перадавераныя героям.

Фактычна рэжысёр прапануе новы ключ да драматургіі Дударава, якая, безумоўна, не павінна раскрывацца заўсёды і ўсюды аднолькава.

Але ж зламаць стэрэатыпы, усталяваныя іншымі, заўсёды складана. Цікава, што Раеўскі, які таксама працуе над “Чорнай паннай”, не хацеў глядзець спектакль Баркоўскага. Але Баркоўскі, мабыць, глядзеў спектаклі Раеўскага. У “Чорнай нявесце” адчувальны магутны ўплыў татальнага тэатра на мадэрнісцкія медытацыі Баркоўскага. Ствараецца дзіўны эфект: нешта накшталт шырокіх крокаў у вузкім коле. Па стылю выканання, здаецца, гэта тэатр знакавай псіхалогіі. Цікава, што, актыўна сцвярджаючы агрэсіўны пастановачны стыль, Баркоўскі не хоча дасканаліць яго ў дэталях. Або не разумее, што стыль — гэта не толькі талент, але і густ, а значыць, упартая, з увагай да дробязей праца?

Цікава, што акцёры ў спектаклі зусім не выяўляюць рытму дудараўскага верша. Нават паэт Пётра Ламан...

У спектаклях Баркоўскага заўсёды ёсць своеасаблівы канцэптуальны цвік. Калі персанаж або ягоныя дзеянні, здаецца, супярэчаць самому ходу падзей. Нехта — іншы, нешта — не такое... Груба кажучы, адзін нармальны ў натоўпе прыдуркаў, сярод іншых акарыкатураных персанажаў. У гэтым прыёме ёсць сэнс, які звычайна лёгка чытаецца. Цікава, што ў “Чорнай нявесце” сам прыём нібыта “перакулены”. На гэты раз “цвік” — напаўзвар’яцелая Бона сярод астатніх нармальных персанажаў.

Цікава, што адчувае актрыса, калі яе прымушаюць штораз

13 "Сярэбраная сукенка" Ю.Алешы. Гомельскі абласны драматычны тэатр. Сцэна са спектакля.
14 "Гісторыя пра шчасце, бяду і каханне ў садзе" паводле Ф.Гарсія Лоркі. Чарнігаўскі абласны музычна-драматычны тэатр імя Т.Шаўчэнкі (Украіна). Сцэна са спектакля.
15 "Чорная нявеста" ("Чорная панна Нясвіжа") А.Дударава. І.Цішкевіч (Барбара). Беларускі тэатр імя Якуба Коласа.
16 "Чорная нявеста" ("Чорная панна Нясвіжа") А.Дударава. С.Астрамовіч (Жыгімонт), Г.Букаціна (Бона). Беларускі тэатр імя Якуба Коласа.
17 "Сярэбраная сукенка" Ю.Алешы. А.Леснікава (Ганчарова), С.Лагуценка (Іваноў). Гомельскі абласны драматычны тэатр.
18 "Афінскія вечары" П.Гладзіліна. Гомельскі гарадскі маладзёжны эксперыментальны тэатр-студыя. Сцэна са спектакля.


13


14


15


16


17


18

19 "Апошнія" М.Горкага. Бранскі абласны тэатр драмы імя А.К.Талстога (Расія). Сцэна са спектакля.
20 "Гісторыя пра шчасце, бяду і каханне ў садзе" паводле Ф. Гарсія Лоркі. Чарнігаўскі абласны музычна-драматычны тэатр імя Т.Шаўчэнкі (Украіна). Сцэна са спектакля.
21 "Афінскія вечары" П.Гладзіліна. Гомельскі гарадскі маладзёжны эксперыментальны тэатр-студыя. Сцэна са спектакля.



19



20



21

кідацца на падлогу, хрыпець, шалець? Падаецца, што паводзіны Боны маюць усе адзнакі псіхічнага зруху. Цікава, якой на самай справе была Бона? Што кіравала ёю — любоў да сына ці інтарэсы дзяржавы? Або не зусім звычайнае каханне да сына? У Баркоўскага Бона імкнецца пачуццёва зразумець Барбару, фізічна адчуць тое, што адчувае яе нявестка... з сынам.

У сваім спектаклі Баркоўскі схіляецца да жанру містычнага трылера. Цікава, што б атрымалася, калі б ён гэты крок зрабіў яшчэ больш рашуча? У бок радыкальнага вампірызму, напрыклад? Чысціня стылю — якраз тое, што недаацэньваюць нашы рэжысёры. У спектаклі коласаўцаў многае цікава прыдумана пастаноўшчыкам, але паводзіны герояў не заўсёды маюць пераканальную сэнсавую матывацыю. Усё прыблізна. Нібыта... Але ж так да канца і незразумела, што мы бачым на сцэне. Трызненне Боны? Сон? Напаўмістычную яву? На простыя пытанні не заўсёды можна знайсці адказ. Пэўна зразумела адно: Баркоўскаму ў рэжысуры яшчэ доўга давядзецца шукаць сабе прыхільнікаў.

Цікава, што трагічнае ў спектаклі часам ператвараецца ў камічнае. Літаральна: нас палохаюць, а нам смешна.

Што цікава і чаму?

Цікава, што спектакль "Апошнія", паказаны Бранскім абласным тэатрам драмы, быў настолькі дасканалы, што на поўную моц загучала прызабытая п'еса Максіма Горкага. Гэта была сустрэча з высокай драматургіяй, ад якой сучасны беларускі тэатр чамусьці адлучаны. Выдатны тэкст. Слова прытрымана ўчынкамі. Сцэнічная падзея ў яе класічным разуменні. Спектакль, у якім штохвілінна адбываецца нешта значнае, драматычнае, камічнае, вырашальнае. Разнастайныя чалавечыя характары. Паўнавартасныя, глыбокія вобразы. Кранальнае выкананне. Пэўны час здавалася, што рэжысёр А.Цодзікаў неяк не адважваецца на эмацыянальны выбух, насуперак п'есе, не спяшаецца расстаўляць моцныя акцэнты. Але ж паступова акрэслены сучасны змест горкаўскіх "Апошніх" узрушае. Мы ўбачылі грамадства на зломе эпох. Дзе, як і цяпер, існуюць разбэшчаныя, бессаромныя і разгубленыя людзі. Дзе цынізм і прыстасаванства — абраная філасофія існавання, а сумленнасць і годнасць — растаптаныя. І незразумела, як будзе далей...

Цікава, што "Апошнія" — лепшы з усіх спектакляў, паказаных Бранскім тэатрам на фестывалі ў Гомелі.

Цікава, што выкананне маладой актрысай А.Дзігінай ролі Верачкі моцна ўразіла Лілію Давідовіч.

* * *

Цікава, што спектакль "Трыстан ды Ізольда" пацвердзіў наяўнасць у Купалаўскім тэатры маладых і таленавітых сіл, якія могуць сцвердзіць сябе насуперак абставінам. П'еса Сяргея Кавалёва і рэжысура Аляксандра Гарцуева сталі для гэтага цудоўнай падставай. Тут усё тлумачыцца лёгка. Твор Сяргея Кавалёва мае слабую драматургічную прыроду, бо ў ім дзеянне падмяняецца словамі. Замест таго, каб дзейнічаць, героі "Трыстана ды Ізольды" доўга тлумачаць, што мусілі ці маюць зрабіць. (Вядома ж, апавядальнасць не самая вялікая загана для маладога драматурга, затое — самая распаўсюджаная.) Рэжысёр Аляксандр Гарцуеў робіць усё, каб спектакль быў імклівы і выбуховы. Здзейсніць гэта яму разам з маладымі акцёрамі ў поўнай меры ўдаецца. "Трыстан ды Ізольда" ў купалаўцаў — гэта стыльныя рух, музыка, пластыка, яркія эмоцыі, шырыня пачуццяў персанажаў. Гэта прыгожыя маладыя акцёры, якія распавядаюць гледачам рамантычную гісторыю пра каханне, а яшчэ крышачку пра чалавечыя заганы.

* * *

Цікава, што прафесійна дыхтоўныя "Прывіды" Г.Ібсена ў выкананні піцерскіх акцёраў і сумнеўнай вартасці "Вечны муж", увасоблены кіяўлянамі, выклікалі ў людзей тэатра аднолькавыя эмоцыі — доўга! — а гледачы аддзячылі іх стваральнікам аднолькава бурнымі авацыямі.

* * *

Цікава, што колішні Незалежны тэатр пад кіраўніцтвам Галіны Шофман летась набыў новы статус. Цяпер гэта не прыватная тэатральная ўстанова, а Гомельскі дзяржаўны гарадскі маладзёжны эксперыментальны тэатр-студыя. Такім чынам, Гомель — першы абласны горад, у якім афіцыйна існуюць два прафесійныя драматычныя тэатры.

Клопатаў у Галіны Шофман, мяркую, паменшала, а вось што да існуючых праблем — дык наўрад ці. Галоўныя з іх — творчыя. Пайшоў з калектыву А.Троіцкі. Рэжысёр, сцэнограф і таленавіты акцёр, які асабіста фарміраваў творчае аблічча тэатра. Без Троіцкага тэатр будзе іншы. Які — пра гэта, здаецца, пакуль не ведае ніхто. У Беларусі не хапае рэжысёраў. Здатных стварыць уласны тэатр — тым больш. Д.Марынін і Д.Саладуха, якія цяпер працуюць у Маладзёжным эксперыментальным, маюць на ўласным рахунку некалькі цікавых пастановак. Але ж куды далей павядзе іх творчы лёс — незразумела. Прынамсі, паказаная на фестывалі іх чарговая сумесная пастаноўка, "Афінскія вечары" па п'есе П.Гладзіліна, нічога нам не праясніла. Ні пра новыя кірункі эксперыментальнага тэатра, ні пра драматургію П.Гладзіліна.

Цікава, што Юрый Фейгін зноў захапіў гледачоў сваёй працай у гэтым спектаклі. Толькі пра Фейгіна мы ўсё даўно ўжо ведаем.

* * *

Цікава, што ў спектаклі кіеўскага "Сузір'я" "Уверцюра "Да пабачэння"" галоўную ролю выконваў сын знакамітага акцёра і цяперашняга міністра культуры Украіны Багдана Ступкі – Астап Ступка. Кіяўляне паказалі спектакль вытанчанай эстэтыкі. Кранальны, далікатны, паглыблены ў пачуццёвую стыхію і чалавечую псіхалогію. З вялікім густам зроблены рэжысёрам А.Прыходзькам і мастаком П.Адамавай. Шчыра і палка выкананы акцёрамі Н.Корпан і А.Ступкам. Украінцы штораз здзіўляюць, смела рассоўваючы межы падуладнай ім тэатральнай эстэтыкі. Бадай, галоўная вартасць сучаснай украінскай рэжысуры — яе шматабліччнасць і інтэлектуальнасць.

Цікава, дзе можна знайсці столькі таленавітых рэжысёраў? Так вырашыць і напоўніць дзеянне праз акцёраў у нас, бадай, сёння не можа ніхто.

Далягляды Андрэя Бакірава

Цікава не тое, што спектаклі Андрэя Бакірава ўразілі ўдзельнікаў фестывалю і ён быў прызнаны абсалютным пераможцам. Цікава, чаму пастаўлены Бакіравым у Купалаўскім тэатры "Сон у летнюю ноч" паспяхова праваліўся? Нібыта ўсё тое ж — эстэтыка, вырашэнне, касцюмы, выдатныя акцёры. Ды атрымалася напружана і штучна. "Дванаццатая ноч" у Гомельскім тэатры — спектакль жывы. "Сон у летнюю ноч" у Купалаўскім — другасны... Парадоксы тэатральнай рэчаіснасці.

22 "Апошнія" М.Горкага. Бранскі абласны тэатр драмы імя А.К.Талстога (Расія). Сцэна са спектакля.
23 "Вечны муж" паводле Ф.Дастаеўскага. Дзяржаўны тэатр драмы і камедыі на Левым беразе Дняпра (Украіна). Сцэна са спектакля.
24 "Чорная нявеста" ("Чорная панна Нясвіжа") А.Дударава. Беларускі тэатр імя Якуба Коласа. Сцэна са спектакля.



22



23



24



25



26



27



28

25 “Гісторыя пра шчасце, бяду і каханне ў садзе” паводле Ф. Гарсія Лоркі. Чарнігаўскі абласны музычна-драматычны тэатр імя Т.Шаўчэнкі (Украіна). Сцэна са спектакля.
26 “Гісторыя пра шчасце, бяду і каханне ў садзе” паводле Ф. Гарсія Лоркі. Н.Абелева (Беліса). Чарнігаўскі абласны музычна-драматычны тэатр імя Т.Шаўчэнкі (Украіна).
27 “Прывіды” Г.Ібсена. Санкт-Пецярбургскі дзяржаўны тэатр сатыры на Васільеўскім (Расія). Сцэна са спектакля.
28 “Уверцюра “Да пабачэння”” паводле І.Франко. Творчая майстэрня “Сузір’я” (Украіна). Сцэна са спектакля.
29 “Ідэнтыфікацыя танга” паводле С.Мрожэка, Э.Іанеска, Ф.Дастаеўскага. Чарнігаўскі абласны музычна-драматычны тэатр імя Т.Шаўчэнкі (Украіна). Сцэна са спектакля.

На фестываль у Гомель А.Бакіраў прывёз спектакль паводле твораў Федэрыка Гарсія Лоркі “Гісторыя пра шчасце, бяду і каханне ў садзе”. Нібыта пасля няўдачы ў Купалаўскім тэатры хацеў нешта даказаць. Хіба многія ведаюць, як ставіць Гарсія Лорку? Як увасобіць на сцэне паэзію? Бакіраў ведае. Зместавая прастора спектакля існуе паралельна паэтычнаму ладу драматургіі. Поруч — стыхія сусветнай паэзіі і асабісты падрабязны тэатральна-бакіраўскі сусвет. Шчодры феерверк фантазіі, выбітныя імправізацыі, пацяшальны, азартны, гарэзлівы сцэнічны балаган. Нам спачатку даюць магчымасць удосталь насмяяцца, нацешыцца дасціпнасцю ўважлівых назіральнікаў, налюбавацца цудоўнымі акцёрамі — В.Гаркушай, С.Гаршковым, Н.Абелевай, В.Судаком. Потым далучаюць да вытанчанага слова, да вершаў Гарсія Лоркі ў канкрэтным тэатральным увасабленні. Урэшце паэзія выбухае трагічным фіналам.

Панарама жанраў лёгка і ўпэўнена накрэслена рэжысёрам накшталт звычайнай панарамы жыцця, у якім заўсёды поруч смех, слёзы, а для таго, хто пажадае, — паэзія. Толькі дзеля гэтага варта пайсці ў тэатр. Так заўжды было: нехта складае вершы і чытае іх, нехта слухае. Цудоўныя імгненні прысутнасці паэзіі на вашым шляху.

Цікава, што ўдзельнікам фестывалю ў гэтым спектаклі найбольш спадабалася актрыса Натэла Абелева, а гомельскія гледачы яшчэ дваццаць гадоў таму захапляліся яе маці — таксама актрысай Чарнігаўскага тэатра.

Дастаткова аднаго такога спектакля, каб пераканацца, што фестываль адбыўся. Але Бакіраў паказаў яшчэ “Ідэнтыфікацыю танга”.

Дагэтуль тэатральны сусвет Бакірава захапляў яркай размаітасцю акварэльных фарбаў. Балаганны вір, знікненні і з’яўленні дзівосных істот, выпадковыя карнавальныя маскі, настойлівыя рытмы і шматсэнсавасць верша... Пастаноўшчык “Ідэнтыфікацыі танга” — наш жорсткі і бязлітасны сучаснік. З шэрага насельнікаў цесных шматпавярховак. Там чуюцца гукі тэлевізара і не чутно галасоў адчаю. Па-за межамі балагана Бакіраў адкрывае свет невымоўна жорсткага абсурду. Свет абсурдны таму, што бязлітасны. У якім забіваюць. Абсурднасць забойства заканамерная там, дзе гарады пабудаваныя на касцях. Ніхто не дапаможа. Ахвяра вымушана скарыцца.

Скупыя дэталі афармлення маюць дакладна сфармуляваны змест. Тэлевізар на пірамідзе Хеопса. Куча стаптанага абутку, у якой схаваны нож маньяка. Дзве гісторыі забойства паводле С.Мрожэка і Э.Іанеска разгортваюцца на паралельных сцэнічных пляцоўках, у сумежных кватэрах. Пасля злачынцы сядаюць разам глядзець тэлевізар. Напачатку смешна. Тым больш жахліва потым. У амаль што натуралістычных дзеяннях паспешлівасць і безагляднасць вар’ятаў. Пытанні ў фінале — не “Хто мы?” і “Якія мы?”, а “Што я зрабіў?”, “Што са мною будзе?”.

Цікава, што будзе з намі?

Што мы бачым з вышыні?

Цікава, але пытанне, якое канкрэтна прагучала ў “Ідэнтыфікацыі танга”, кантэкстам прысутнічала ў іншых фестывальных спектаклях.

“Што з намі будзе ў адсутнасці кахання?” — пра гэта “Чорная нявеста” ў коласаўцаў і “Уверцюра “Да пабачэння”” ў кіяўлян. “Што з намі будзе, калі кахаць?” — пра гэта “Трыстан ды Ізольда” ў купалаўцаў. “Што будзе, калі цынізм ахопіць душы?” — “Апошнія” ў Бранску...

Гэтае ж пытанне найбольш шырока асэнсавана ў спектаклі Якава Натапава “Сярэбраная сукенка” ў гамяльчан.

Нашы рэжысёры ўпарта таўкуцца на абмежаваным літаратурным пятачку. І найбольш утульна пачуваюць сябе сярод апрабаваных тэкстаў і распрацаваных тэм. Беларуская рэжысура сёння — гэта разважанні ў пэўным напрамку, вельмі далёкія ад жыцця. І таму, увасабляючы п’есу Ю.Алешы “Спіс дабрадзействаў”, Я.Натапаў, здаецца, замахнуўся на зместавую глыбу. Размах, паралелі сэнсаў, пытанняў і высноў у яговым спектаклі падказаны тонкім літаратурным слыхам. Бо паліфанічнасць мыслення патрабуе адпаведнага пісьма. Нешта зразумее і адчутае можна выказаць адразу, а можна спачатку доўга асэнсоўваць. У сваім спектаклі Натапаў асэнсоўвае. Разам з сучасным разгубленым чалавекам. І яговая ўвага да людзей больш чым заканамерная.



29

Гераіня “Сярэбранай сукенкі” актрыса Алена Ганчарова ў выкананні А.Леснікавай складала два спісы: злачынстваў савецкай улады і яе дабрадзействаў. Нібы спрабуючы ўзважыць на шалях справядлівасці зло і дабро. Разабрацца ў тым, што ёсць што, і сёння надзвычай складана звычайнаму чалавеку. Яшчэ складаней адстойваць дабро.

Гомельскі тэатр у гэтым напрамку робіць свае ўласныя крокі. І таксама дзеля гэтага існуе фестываль.

Фота А.Спрынчана.

Стагоддзе бурлівых зменаў. Эпілог.

Міхась ЦЫБУЛЬСКІ

XX стагоддзе, якое яшчэ зусім нядаўна здавалася бясконцай марафонскай дыстанцыяй для шматлікіх напрамкаў і плыняў у мастацтве, гістарычна завяршылася. І мы, яго сучаснікі, нібыта пазбаўляемся адчування, што глядзім на гэтыя мастацкія з'явы і працэсы "знутры". Ці ў стане мы сёння даць дакладную, сістэмна абгрунтаваную характарыстыку мастацтва стагоддзя, вызначыць агульныя тэндэнцыі і шляхі развіцця гэтага "супярэчлівага нашчадка культурных дасягненняў чалавецтва"?[1]. Ці здольныя мы адмовіцца ад рэалістычнай ці авангардысцкай парадыгмы развіцця мастацтва і злучыць у адзінае цэлае розныя фрагменты, дыскурсы, напрамкі? Ці можам мы ўжо цяпер вызначыць логіку зменаў у агульнакультуралагічнай карціне эпохі?

Хутчэй за ўсё — не. І галоўнае, чаго нам не стае, — гэта гістарычнай дыстанцыі. Менавіта таму ўсе прыведзеныя ніжэй думкі, заўвагі застаюцца ў значнай ступені пад пытаннем, нават калі яны і падаюцца як аўтарскія перакананні. Бо, як сведчыць гісторыя, самыя бясспрэчныя, на наш погляд, перакананні заўжды з'яўляюцца і самымі сумніўнымі.

І, тым не менш, мы павінны паспрабаваць даць такую характарыстыку сёння, каб акрэсліць каардынаты сучаснага мастацтва ў бязмежнай прасторы сусветнага культурнага працэсу і тым самым вызначыць кропкі адліку новых яго шляхоў у наступным стагоддзі.

Зараджэнне мадэрнізму, які ператварыўся ў своеасаблівы сімвал мастацтва першай паловы XX стагоддзя, некаторыя даследчыкі пазначаюць яшчэ 1870-мі гадамі і звязваюць з асноўнымі прынцыпамі эстэтыкі Аляксандра Баўмгартэна[2]. Паступова набіраюць сілу працэсы, звязаныя з адмаўленнем ад традыцыйных формаў і прынцыпаў у мастацтве. Сапраўднай крыніцай натхнення для мастакоў у гэты час становіцца бессвядомае, адна з першых лагічна паслядоўных тэорый якога была прапанавана яшчэ ў пачатку XIX стагоддзя нямецкім мастаком і філосафам Карусам[3]. Глыбінным архетыпам, асабліва для рускага авангарднага жывапісу пачатку стагоддзя, можна лічыць ідэі тэрмадынамікі і энергетыкі, прадстаўленыя ў даследаваннях В.Оствальда (1853—1932) і А.Багданава (1873—1928)[4]. У мастацтве мадэрнізму пачынаюць выкарыстоўвацца новыя эстэтычныя катэгорыі, у аснове якіх ляжыць своеасаблівая, зусім не падобная да традыцыйнай іерархія каштоўнасцяў: "Мадэрнізм стварае сваю ўласную, дастаткова выразна акрэсленую традыцыю ўнутры новай еўрапейскай гісторыі мастацтва (...), карані [якой] заглыблены ў іншыя, больш даўнія эстэтычныя традыцыі"[5].

Першыя два этапы развіцця мадэрнізму — да 1918 года і з 1918 па 1945 (так званы высокі авангард) — засведчылі наяўнасць як вузкалакальных, так і глабальных плыняў, што зрабілі моцны ўплыў на ўсё мастацтва XX стагоддзя. Сярод апошніх — абстрактнае мастацтва, дадаізм, сюррэалізм, канструктывізм, канцэптуалізм і некаторыя іншыя. Пры наяўнасці агульных рысаў у адносінах да традыцыі, псіхалагічных асноў творчасці, духоўнасці, успрымання мастацтва, навукова-тэхнічнага прагрэсу і г. д. авангард у цэлым прадэманстраваў шматграннасць і шырокую разнастайнасць мастацкіх формаў, сродкаў і тыпаў свядомасці. Мастакі адчулі права насляджаць душы новымі мастацкімі медытацыямі[6]. "З храналагічным пачаткам XX стагоддзя прыблізна супадае пачатак цэлай серыі пераваротаў у стылістыцы пластычных мастацтваў"[7]. Адсутнасць агульнага стылю, стылістычны плюралізм у мастацтве пачатку стагоддзя спрыялі развіццю індывідуальных, інтэрнацыянальных, а часам карпаратыўных стыляў. У беларускім мастацтве падобнае становішча захоўвалася да канца 20-ых гадоў. Тут спалучаліся нацыянальны рамантызм, замешаны на ўплывах імпрэсіянізму і экспрэсіянізму, абстракцыянізм, супрэматызм і шматлікія разнавіднасці рэалізму.

Ужо ў пачатку стагоддзя цэласнымі, лагічна завершанымі (хоць, магчыма, і абсурднымі!) выглядалі практычна ўсе напрамкі новага еўрапейскага мастацтва. Тэзіс пра смерць мастацтва, высунуты некаторымі плынямі, звычайна інтэрпрэтаваўся як заклік да расправы над рэалістычным мастацтвам. З аднаго боку, мастацтва нібыта актыўна апелявала да "рацыо", парадку, тэхналогіі, навукі, логікі і супер-эга, з другога — звярталася да разнастайных віталістычных інтуіцый, "ідэй прыроднага хаосу", пазачалавечай рэальнасці, экстазу, лібіда, агіястычных практык і г. д.[8].

Першыя эксперыменты ў нетрадыцыйным мастацтве засведчылі, што "ад рэчаіснасці да карціны, у сэнсе падабенства, няма мосту", што ўсялякая выява, якая б яна ні была, ёсць сімвал і "вобразы мастацтваў выяўленчых адрозніваюцца адзін ад аднаго не тым, што адны — сімвалічныя, іншыя ж быццам бы натуралістычныя, а тым, што, з'яўляючыся аднолькава не натуралістычнымі, яны, па сутнасці, ёсць сімвалы розных светаўспрыманняў, розных ступеняў сінтэтычнасці"[9]. Мастакоў усё менш задавальняе адзіная сістэма ісцін, адзіны пункт погляду на мастацтва, рэчаіснасць, творчасць. Прызнанне унікальнай каштоўнасці кожнай з пазіцый часам спалучаецца з жаданнем абапірацца ва ўласнай творчасці адначасова на некалькі з іх. Прадстаўнікі мадэрнізму імкнуліся разбурыць звыклую сістэму ўспрымання твора мастацтва. Гэта рабілася двума шляхамі: як стылістычна — праз знішчэнне ўсялякай (фізічнай, сацыяльнай, эстэтычнай) дыстанцыі і сцвярджэнне "абсалютнай прысутнасці вопыту", так і тэматычна — праз умацаванне дыктатуры "я" і трактаванне чалавека як бязмежнай істоты, "якая стаіць па той бок. Па той бок чаго? Па той бок усяго!"[10].

У 30-ыя гады ў шэрагу краін (Германія, Італія, СССР) пачынае развівацца ідэалагічна і сацыяльна скіраванае, амаль цалкам рэалістычнае таталітарнае мастацтва, якое было непарыўна звязана з міфатворчасцю. "Без міфа, які вырастаў з сучаснасці шляхам яе спецыяльнай ідэалагічнай апрацоўкі, нельга было ствараць той асяродак, што ўзгадоўваў таталітарызм, ствараў для яго арэол святасці"[11]. Тыповым прадстаўніком таталітарнага мастацтва з'яўляўся "сацыялістычны рэалізм", які ўяўляў сабой своеасаблівы сімбіёз элементаў розных накірункаў" (мастацтва Адраджэння, класіцызму, мастацтва перадзвіжнікаў і інш.). На ўсіх этапах развіцця сацрэалізму значнае месца ў ім займаў рамантычны ці псеўдарамантычны пачатак. Ці не асноўнымі "вартасцямі" айчыннага мастацтва гэтага перыяду былі "бутафорская народнасць, лакіраваны этнаграфізм, падсмажаныя на ваеннай тэматыцы, плюс ідэалізацыя савецкага ладу жыцця"[12].

Разам з тым мастацтва сацыялістычных краін зусім не было аднародным, як не былі адназначнымі і адносіны мастакоў да сацыялістычнага рэалізму. Было шмат творцаў, жыццёвы вопыт і погляды якіх не адпавядалі жорсткім канонам сацрэалізму. У краінах сацыялістычнай арыентацыі адначасова развіваліся як розныя стылістычныя варыянты крытычнага рэалізму, так і напрамкі, блізкія да авангарднага мастацтва. Для ўсяго былога СССР, у тым ліку і для Беларусі, сапраўдным прарывам "жалезнай заслоны" ў мастацкай свядомасці сталі шматлікія выставы, што ладзіліся падчас VI Сусветнага фестывалю моладзі. Гэта быў пачатак выспявання пратэсту супраць адзінай пластычнай сістэмы, які ў канцы 60-ых гадоў у рускім мастацтве перарасце ў сапраўдны выбух інавацый. Беларускае ж мастацтва, апынуўшыся ў надзвычай цесных "абдымках" сацрэалізму, праміне другую хвалю авангардызму, што апанавала сусветнае мастацтва ў 50-ыя гады, і "сустрэнецца" з ёю толькі ў апошняй трэці стагоддзя.

У сярэдзіне XX стагоддзя, у асноўным дзякуючы мастацкай экспансіі ў Еўропу апошніх дасягненняў амерыканскай культуры і неамадэрнісцкіх тэорый, ідзе працэс станаўлення шэрага новых напрамкаў авангарднага мастацтва і, адначасова, адбываецца яго інстытуалізацыя — шырокае грамадскае прызнанне. Пры гэтым нельга адмаўляць і таго факта, што авангардызм меў падтрымку як удалая антытэза таталітарнаму, афіцыйнаму камуністычнаму мастацтву.

Па вялікаму рахунку — ніводная з ранніх мастацкіх інавацый авангардызму ў сусветным мастацтве другой паловы XX стагоддзя не знікае. Усе напрамкі, як і спосабы мастацкага бачання, працягваюць існаваць, але ўжо ў больш складанай мастацкай прасторы. Аднак спробы абвясціць мадэрнізм перманентнай з'явай стагоддзя сутыкаюцца са з'яўленнем прынцыпова новых дыскурсаў у мастацтве. Значны ўплыў на развіццё тагачаснага мастацтва аказвае філасофія з уласцівымі ёй эклектычнасцю, плюралізмам, адмовай ад рацыяналізму, агульным зрухам да суб'ектыўнага ідэалізму і анталагічнага нігілізму. Новае мастацтва, акрэсленае тэрмінам "постмадэрнізм", аб'ядноўвае з'явы самыя разнастайныя, выказвае агульную культурную парадыгму сучаснасці. Некаторыя даследчыкі кажуць пра існаванне больш за 60 канцэпцый постмадэрнісцкага мастацтва (якія характарызуюць хутчэй светапоглядную пазіцыю аўтара, чым уласна аб'ектыўныя рысы постмадэрнісцкай практыкі)[13]. Сапраўды, нярэдка азначэнні "дэканструкцыя" і "постмадэрн" — гэта выключна пустыя знакі, flatus vokis, паколькі ў іх не праяўляюцца ні канкрэтная праблема, ні канкрэтная пастаноўка пытання[14].

Сувязі паміж мадэрнізмам і постмадэрнізмам патрабуюць спецыяльнага разгляду. Не ставім перад сабой падобнай мэты, але адзначым, што размежаванне постмадэрнізму і мадэрнізму не трэба ўспрымаць адназначна. Адзін з аўтараў філасофіі постмадэрнізму Ж.Ф.Ліятар лічыў няправільным як супрацьпастаўленне, так і рэзкае адасабленне мадэрнізму ад постмадэрнізму. Стасункі паміж імі ён характарызаваў як "рэдакцыю", прадстаўляючы постмадэрнізм як мадэрнізм у стадыі чарговага абнаўлення[15]. Сапраўды, постмадэрнізм улічвае вопыт свайго папярэдніка, амаль што генетычна пераймае асобныя яго рысы, імкнецца да эпатажнасці і касмапалітычнасці, настойвае на татальнасці мастацкага вопыту, выступае супраць традыцыяналізму і нарматыўнасці, разнастайных канонаў і табу, уласцівых цывілізацыі. Аднак узрослая інтэнсіўнасць, усёахопнасць мастацкіх працэсаў, уключэнне ў іх значна большай колькасці ўдзельнікаў, плюралізм і талерантнасць адметна вылучаюць постмадэрнізм. Такім чынам, апошні спалучае катэгарычнае адмаўленне каштоўнасцяў мадэрнізму са спробамі іх актыўнай перапрацоўкі. "Постмадэрнізм — гэта адказ мадэрнізму: калі мінулае немагчыма знішчыць, паколькі яго знішчэнне вядзе да нематы, яго трэба пераасэнсаваць: іранічна, без наіўнасці"[16].

Паліморфнае мастацтва постмадэрнісцкай эпохі, пазбаўленае глыбокіх унутраных супярэчнасцяў, становіцца сапраўды адкрытым да дыялога. Яно ператвараецца ў шматаспектны феномен, у якім, тым не менш, можна вызначыць спалучэнне двух пачаткаў: рэалістычнага і авангарднага. Наўрад ці можна лічыць іх раўнаважнымі з'явамі ў мастацтве постмадэрнізму. Роля рэалістычнага мастацтва значна памяншаецца, адбываецца маргіналізацыя яго відаў і жанраў. Змяняецца і стаўленне да культурных каштоўнасцяў, да традыцый. Мастацтва постмадэрнізму — гэта мастацтва без канонаў, без шэдэўраў і без аўтарытэтаў. Парадаксальнасць сітуацыі, з аднаго боку, праяўляецца ў асабліва паважлівым, амаль культавым стаўленні да культуры, а з іншага — у негатыўным стаўленні да яе. Мастацтва больш схіляецца да інтымнасці, чым да манументальнасці. Амбівалентнасць мастацтва постмадэрнізму праяўляецца ў тым, што мастакі нібыта гуляюць з культурнымі кодамі, карыстаюцца рознымі тыпамі візуальнага кадзіравання, не зважаючы на няўстойлівасць архетыпаў і стыляў (нават індывідуальных!) у глабальнай мастацкай прасторы. Эстэтычная свядомасць прадстаўнікоў постмадэрнізму больш зарыентавана на наіўнасць і першаснасць. Постмадэрн пазбягае ўсіх формаў манізму, уніфікацыі і таталітарызацыі, не прымае адзінай агульнаабавязковай утопіі і прыхаваных відаў дэспатызму[17].

Выступаючы супраць уласцівай мадэрнізму элітарнасці, мастакі-постмадэрністы, тым не менш, спавядаюць у творчасці своеасаблівы экстрэмальны індывідуалізм. "Гэта пачуццё небывалай волі, пачуццё новых берагоў, да якіх ён (мастак. — **М.Ц.**) плыве без мапы і компаса, падаграе ў рамантычным творцы месіянскі пыл і разам з тым прымушае яго выпіць горкую чашу ізаляцыі (...)

Мастак аказваецца, такім чынам, у становішчы невыноснага перападу тэмператур: у полымі надзвычайнай адказнасці і ў холадзе дазволенай безадказнасці"[18]. Пры гэтым пачынае страчваць ранейшае значэнне падкрэсленая арыентацыя на арыгінальнасць.

Праблема адлюстравання рэчаіснасці пачынае паступова калі не губляць сэнс, дык яўна адыходзіць на другі план. Падабенства ў мастацтве разглядаецца як непатрэбнае, не здольнае прыўнесці нешта новае ў нашы ўзаемадачыненні з сусветам. Ідзе працэс разбурэння межаў паміж жыццём і мастацтвам, паміж аб'ектам і яго вобразам, што спрыяе пераасэнсаванню задач, якія стаяць перад мастацтвам. Многія маладыя мастакі прыходзяць да высноў пра бессэнсоўнасць простага рэалістычнага ўзнаўлення рэальнасці і разглядаюць творчасць як працэс самавыяўлення: "як слова не падобнае да таго, што яно абазначае, так і жывапіс не ёсць адлюстраванне"[19]. Асноўны акцэнт у пошуку "праўды мастацтва" робіцца на прарыве манаполіі рэальнасці. Сцвярджэнне новай місіі мастацтва звязваецца са стварэннем ірэальных гарызонтаў, а часам і вобразных матрыц паралельных светаў. Становіцца зразумелым, што адэкватна ўзнавіць жыццё не можа ніводная плынь у мастацтве. Губляецца вера ў галоўныя ідэі чалавецтва, ідэю прагрэсу, у вялікія метаапавяданні і метанаратывы[20]. Мастакі, здаецца, канчаткова пераходзяць ад адлюстравання рэчаў да адлюстравання ідэй. ("Мастак аслеп ад знешняга свету і павярнуў свае зрэнкі ўнутр, у бок суб'ектыўнага ландшафту"[21].) Усё часцей творцы звяртаюцца да падсвядомага, імкнуцца ўявіць сабе неіснуючае, ізатэрычнае, віртуальнае, цікавяцца памежнымі станамі ў псіхіцы.

Разам з тым, у адрозненне ад мадэрнізму, які імкнуўся да прарыву ў трансцэндэнтнае, постмадэрнізм скіраваны на чалавека, на выяўленне трансцэндэнтнага ў іманентным[22]. Тэхнаморфнасць мадэрнізму саступае месца антрапаморфнасці постмадэрнізму, выразная метафара — шматсэнсоўнай ілюзіі. Практычна немагчыма вылучыць адзіны сэнс твора, "яго знакі абкружаны шчыльным слоем канатацыйных значэнняў, якія па-рознаму прачытваюцца як сучаснікамі, так і наступнымі пакаленнямі"[23]. Варыянт прачытання знакаў ці цэлых знакавых сістэм залежыць не столькі ад іх унутранай напоўненасці, колькі ад рэальнага атачэння, тых вербальных і візуальных сувязяў, якія знак падтрымлівае са сваімі "суседзямі". Постмадэрнісцкае мастацтва — гэта мастацтва кантэксту, у залежнасці ад якога раскрываюцца часам непрадбачаныя грані вобраза. Менавіта таму постмадэрнізм сцвярджае, што "выява ёсць знак, які можа і павінен быць інтэрпрэтаваны, але не можа быць прачытаны"[24].

Плюралізм, антырацыяналізм і антылогіка становяцца своеасаблівымі асновамі творчасці, зарыентаванай супраць усялякіх законаў. Мастак постмадэрна "знаходзіцца ў становішчы філосафа: тэкст і твор, створаныя ім, не кіруюцца ўжо ўстаноўленымі правіламі, іх нельга ацэньваць зыходзячы з наяўных катэгорый. Мастак (...) творыць без правілаў, каб устанавіць правілы таго, што будзе створана"[25]. Больш істотным становіцца не тое, што мастак робіць, а тое, што ён сабой уяўляе, у сувязі з чым і твор мастацтва, перш за ўсё, успрымаецца як ментальны вобраз самога мастака.

Цытаванне, своеасаблівы рэтраспектывізм, фрагментарнасць, рэпрадуктаванне робяцца важнымі мастацкімі сродкамі мазаічнай культуры постмадэрнізму. Апошні становіцца не столькі эстэтыкай, колькі "інтэлігібельным быццём у адсутнасці трывалых ды пераканаўчых логацэнтрычных ідэй"[26]. Мастакі карыстаюцца разнастайнымі крыніцамі: ад архаікі і першабытнасці, класікі і авангарда пачатку стагоддзя да мовы сучасных мас-медыя. Калажнае выкарыстанне першаснага матэрыялу (не па тэхніцы, а па спосабу адносін да яго!) ператвараецца ў нейкую семіятычную алхімію для вытворчасці невядомых сумесяў і сплаваў[27]. "Пасля праграмнага антытрадыцыяналізму, элітарызму, што даходзіў да герметызму, і адыходу ад рэальнасці, крайняй праявай якога стаў абстракцыянізм, праз парадаксальную рэчыўнасць поп-арта (...) мастацкі авангард у капіталістычных краінах звярнуўся да адраджэння традыцыйных сродкаў выразнасці"[28]. Мастацтва, падобна, зноў імкнецца вярнуцца да апавядальнасці, сюжэтнасці[29], фігуратыўнасці, увогуле да традыцыі ў шырокім сэнсе. Мастакі звяртаюцца да міфатворчасці і выкарыстоўваюць увесь яе спектр: ад старажытных міфаў да міфаў сучасных.

У постмадэрнізме фундаментальная мяжа праводзіцца ўжо не паміж абстрактным і фігуратыўным, а паміж знакавым і мастацка-вобразным жывапісам[30]. Яўныя антыподы — гіперрэалізм і абстрактнае мастацтва т. зв. "нулявога ўзроўню" — у межах постмадэрнізму суіснуюць побач. Яскравай прыкметай усіх відаў мастацтва постмадэрнісцкага часу становіцца іх тэатралізацыя і карнавалізацыя. У творчасці мастакоў-постмадэрністаў актывізуецца гульнёвы пачатак. Актуальнымі становяцца візуальныя формы дзейнасці (перформанс, хэпенінг, інвайрамент, флуксус). Гульня, якая некалі паклала пачатак шэрагу відаў мастацтва, становіцца своеасаблівым феноменам творчай свядомасці. Яшчэ ў мадэрнізме адной з прыкмет мастацкасці твора была іранічнасць, адсутнасць сур'ёзнасці ў тэме, вобразе, матыве"[31]. У мастацтве постмадэрнізму дамінантнае месца займае своеасаблівы варыянт гульнёвай медытацыі. У сувязі з гэтым змяняецца і сацыяльны статус і функцыя мастака, які ў нечым становіцца падобны да блазна. "Яго сацыяльная роля заключаецца менавіта ў тым, каб не выконваць ніякай ролі, не рабіць таго, што "прынята" і "належыць" (...) Моц блазна ў яго свабодзе ад сацыяльна-іерархічнага парадку..."[32]. Ствараюцца ўмовы для з'яўлення неардынарных, харызматычных асобаў у мастацтве. Імкненне пазбягаць у творчасці няшчырасці, фальшу спалучаецца з даволі высокім прафесійным, выканальніцкім майстэрствам.

У постмадэрнісцкі час змяняюцца ўзаемаадносіны мастака і гледача. Патрабаванні да абодвух становяцца тоесныя, паколькі ў творчым акце яны ўдзельнічаюць на роўных. Новае мастацтва ў чарговы раз "падзяляе публіку на два класы: тых, хто разумее, і тых, хто не разумее яго, г. зн. на мастакоў і тых, хто мастакамі не з'яўляюцца". Тым самым падкрэсліваецца, што "мастацтва прызначана не для ўсіх людзей, а толькі для вельмі нешматлікай іх катэгорыі, быць можа, і меншай за іншыя, але яўна не падобнай да іншых"[33]. Нярэдка творы мастакоў-постмадэрністаў пазначаны "двайным кадзіраваннем"[34], звязаны аднача-совай апеляцыяй аўтара як да масы, так і да прафесіяналаў. Значная частка гледачоў аказваецца непадрыхтаванай да адпаведнага ўспрымання твораў мастакоў-постмадэрністаў і таму часцей прытрымліваецца пазіцыі насцярожанага абываеля.

У канцы 70-ых гадоў у беларускім мастацтве таксама адбываюцца значныя змены. У Беларусі, у параўнанні нават з Расіяй, мастацтва развіваецца больш запаволена. І, тым не менш, у гэты час побач з ангажаваным рэалізмам у беларускім мастацтве пашыраюцца і ўплывы авангардызму. Не адмаўляючы станоўчай ролі яго ў мастацкіх працэсах, пагодзімся, што "наш авангард у вялікай ступені варварскі, бо пачаўся з таго, што назваўся піянерам, узяўся вынаходзіць нязнаныя, новыя шляхі. Такім чынам, адно была прадэманстравана сапраўдная падсвядомая наша самаідэнтыфікацыя: савок без роду і племені, а зусім не нашчадак пагвалчанай некалі Еўропы"[35]. Але і ў межах нашай Айчыны мадэрнізм пачынае ўспрымацца як класіка мастацтва, да таго ж ствараецца глеба і для з'яўлення айчыннага постмадэрнізму. Казаць пра наяўнасць нейкіх спрыяльных умоў для развіцця гэтага працэсу, безумоўна, не выпадае. Большасць айчынных творцаў становяцца вучнямі і пераемнікамі вядучых сусветных майстроў постмадэрнісцкай культуры. Што да непасрэдна гістарычнай факталогіі развіцця постмадэрнізму ў Беларусі, дык, безумоўна, гэтая праблема патрабуе спецыяльнага разгляду. Відавочна адно: нельга замоўчваць развіццё цэлага пласта айчыннага мастацтва, якое, нягледзячы на пануючы сацрэалізм, драматычна развівалася з сярэдзіны 50-ых гадоў пад лозунгам нон-канфармізму.

У 80-ыя гады адбываецца даволі своеасаблівая гамагенізацыя мастацкай прасторы. З аднаго боку, геаграфічна пашыраюцца ўплывы розных напрамкаў сусветнага мастацтва, з другога, нягледзячы на шырокую разнастайнасць творчых пазіцый мастакоў, мастацкая прастора становіцца ўсё больш манацэнтрычнай па стылю. Дзякуючы т. зв. "перабудове" адбываецца пераацэнка мастацкіх каштоўнасцяў на тэрыторыі былога СССР. Ідзе працэс легалізацыі андэрграўнду, побач з афіцыйным Саюзам мастакоў з'яўляюцца самастойныя творчыя аб'яднанні ("Квадрат", "Форма", "Галіна" і інш.) Ужо ў пачатку 90-ых гадоў у беларускім мастацтве "з бурлівага хаосу выплюхваюцца абрыўкі акадэмізму, абстракцыянізму, соц-арта, канцэптуалізму і яшчэ не аднаго дзесятка не зусім распазнаных арт-напрамкаў"[36]. Прадстаўнікі айчынных постмадэрнісцкіх плыняў у цэлым больш востра, чым прадстаўнікі іншых напрамкаў, усведамляюць сваю прыналежнасць да еўрапейскіх культурных вытокаў. Але беларускім мастакам "неўласцівы індывідуалізм і нігілізм свядомасці заходняга ўзору"[37]. Не апошнюю ролю ў беларускім постмадэрнізме пачала адыгрываць спадчына, а не толькі субкультура прамысловых гарадоў, якая стала дамінаваць у сусветнай культуры новага часу. Нярэдка ў кантэкст новага мастацтва ўключаюцца нацыянальныя архетыпы. У Беларусі ў 90-ыя гады "мастак разлічвае працу сваіх ідэй на многія дзесяцігоддзі наперад. Але ён не "спальвае масты", ён іх разбірае і патрэбныя дэталі выкарыстоўвае для пабудовы новых напрамкаў. Мастак — гэта яднальнае звяно. Ён першапраходца і ён жа археолаг..."[38].

Развіццю постмадэрнізму на абшарах Усходняй Еўропы асабліва спрыяў развал савецкай імперыі і, адпаведна, разбурэнне агульнапрынятай тэарэтычнай дактрыны ў мастацтве. Для мастацтва постмадэрнізму 70-ых—90-ых знаходзяцца новыя азначэнні: "альтэрнатыўнае мастацтва", "трансавангард". Гэтыя тэрміны сталі абагульняльнымі для вялікай колькасці напрамкаў і плыняў апошняй чвэрці XX стагоддзя, сярод якіх "новыя дзікія", "неаэкспрэсіянізм", "новыя геаметры", "новы канцэптуалізм", "постсюррэалізм", т. зв. графіці і іншыя.

Дыяпазон мастацтва пашыраецца настолькі, што лагічнай выглядае дэкларацыя: "Мастацтва — гэта ўсё, што людзі называюць мастацтвам"[39]. Права на самадастатковасць здабывае нават сам творчы акт, ці творчы жэст. Сцвярджаецца, што "мастацтва не мае ніякай мэты, яно мэта само для сябе, яно абсалют, бо з'яўляецца адбіткам душы як абсалюту, (...) яно вышэйшая ўлада, першасная крыніца, з якой нарадзілася ўсё жыццё..."[40].

Постмадэрнізм, які ўзяў на сябе ролю авангарда ў мастацтве другой паловы стагоддзя, выклікаў і выклікае сёння (што натуральна!) зусім не адназначныя ацэнкі. Як і кожная іншая мастацкая з'ява, постмадэрнізм мае свае моцныя і слабыя бакі, сваіх першапраходцаў, кампілятараў і эпігонаў. Ацэньваючы сённяшні этап развіцця авангарднага мастацтва, мастак А.Тарановіч, напрыклад, у адным з сваіх артыкулаў заўважае: "Які перыяд у яго цяпер — сказаць цяжка: безумоўна, не ўзлёт. На мой погляд, сённяшні постмадэрнізм — гэта скепсіс да класічнага авангарда. Але апошняга свайго слова нетрадыцыйнае мастацтва яшчэ не сказала — у тым ліку і на нашай зямлі".

Галоўнай і даволі значнай праблемай сучаснага мастацтвазнаўства застаецца праблема выпрацоўкі ацэначных крытэрыяў. "Сучасную пластыку надзейна абараняе ад усіх магчымых папрокаў адсутнасць агульнага вонкавага крытэрыю, парадыгмы ці канона, які дазваляў бы вызначыць каштоўнасць таго ці іншага твора. Кожны (мастак. — **М.Ц.**) мае індывідуальны код, прыстасаваны да ўласнай асобы. Але мова, на якой размаўляе адзін чалавек, — гэта, паводле вызначэння, яшчэ не мова. Цалкам самавольны ці самаразбуральны код — гэта ўжо не код. Гульня ў сімвалы — гэта каманды від спорту"[41].

Відавочна, тым не менш, што мастацтва постмадэрнісцкай эпохі дало станоўчы вопыт асэнсавання свету і ідэй, паспрыяла інтэграцыі розных напрамкаў у мастацтве, пошуку шляхоў узаемаразумення. У творчасці мастакоў XX стагоддзя акрэслілася велізарная прастора мастацкай камунікацыі. Перажыўшы своеасаблівыя перыяды станаўлення, "каранціну", многія плыні сёння пачуваюць сябе вольна ў кантэксце сучаснага мастацтва. Але, пераканаўшы большасць у тым, што кіраваць мастацтвам немагчыма, а прагрэсу ў яго развіцці не існуе, мінулае стагоддзе не пакінула нам упэўненасці ў яго заўтрашнім дні. Магчыма, таму некаторыя даследчыкі лічаць сучасны этап развіцця культуры яе крызісам. Але відавочна, што "крызіс культуры — гэта яшчэ не гібель культуры... Справа, мусіць, у тым, што мы

дасягнулі мяжы, за якою павінна змяніцца сама культура, яе сэнсавы змест, што з неабходнасцю прывядзе да змены ўсяе нашае цывілізацыі, яе фундаментальных асноў. Мы адыходзім ад традыцыйна звыклага і палохаемся: а раптам наперадзе горшае ці наогул там нічога не знойдзем"[42].

Хто ведае, што чакае мастацтва ў XXI стагоддзі? Хутчэй за ўсё новыя, нязведаныя шляхі. Адно зразумела: штохвілінна адчуваючы недзе побач невядомую, магчыма, згубную бездань, сучаснае мастацтва разам з тым ніколі не адмовіцца ад рызыкі эксперыментатарства. І таму кожны новы ўсплёск творчасці натхняе, і кожная новая прэтэнзія ў мастацтве дорыць надзею, што мастацтва не згасне ніколі. Што ж да Беларусі, дык асабліва непакоюць тыя факты, што праблемы развіцця айчыннага выяўленчага мастацтва мала хвалююць кіраўнікоў дзяржавы, што ў XX стагоддзі наша краіна ператварылася ў "своеасаблівую цэнтрыфугу, якая нараджае чалавека, сур'ёзную творчую асобу, і адразу адвяргае яе (...), выкідвае"[43]. Гэта трывожны сімптом у нашай культуры, на які ўжо на працягу дзесяцігоддзяў кіраўнікі культуры не звяртаюць ніякай увагі. Сёняшні дзень, калі ўсё больш прадстаўнікоў мастацкай інтэлігенцыі адчувае сваю непатрэбнасць роднай краіне, імкнецца выехаць за межы Беларусі, пакідае мала надзей на пазітыўныя змены. У каторы ўжо раз, як сцвярджаў Ф.Ніцшэ, "нам застаецца мастацтва, каб не загінуць перад ісцінай".

---

[1] Михайлов А.В. Проблема характера в искусстве// Современное западное искусство. XX век. Проблемы комплексного изучения. М., 1988. С. 209.

[2] Лён С., Шемякин М. От концептуализма к рецептуализму // ДИ. 1998. № 1—2. С. 29.

[3] Бессвядомае адкрыў не Фрэйд, як усё яшчэ прынята лічыць, а Карус, які ў 1845 годзе акрэсліў гэтую з'яву ў сваёй кнізе "Psyche". Гл.: Юнг Р. Цвет и выражение в западной живописи // Психология цвета. М., 1996. С. 172.

[4] Дуглас Ш. О новой системе в искусстве // Малевич. Классический авангард. Витебск-2. Сб. материалов. Витебск, 1998. С. 110.

[5] Ховардсхолм Э. Мадэрнізм // Культура. 1993. № 2. С. 8.

[6] Ильин И.А. Что такое искусство. М., 1993. С. 248.

[7] Дмитриева Н.А. Опыты самопознания // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. С. 6.

[8] Якімовіч А. Утопіі XX стагоддзя. Да інтэрпрэтацыі мастацтва эпохі // Культура. 1996. № 15. С. 8.

[9] Флоренский П. Обратная перспектива. У водоразделов мысли // Флоренский П.А. Т. 1. М., 1990. С. 80.

[10] Bell D. Beyond Modernism, Beyond Self // Art, Politics and Will. N. Y., 1977. P. 21.

[11] Грудніцкі Р. Таталітарызм і дэмакратычныя рэформы на Беларусі // Культура. 1995. № 41. С. 5.

[12] Гумянюк Ю. Постмадэрновы прарыў і пачуццё дыстанцыі ў беларускай літаратуры напрыканцы 1980-ых — пачатку 1990-ых гадоў // Культура. 1995. № 4. С. 8.

[13] Лучкін Л. Пра некаторыя праблемы постмадэрнізму, або Мова сучаснага мастацтвазнаўства // Культура. 1995. № 17. С. 10.

[14] Канцэпцыя мастацтва ў пражскім структуралізме і дэканструкцыя // Культура. 1996. № 22. С. 8.

[15] Гл. падрабязней: Лиотар Ж.Ф. Заметки о смыслах пост // Иностранная литература. 1994. № 1.

[16] Эко У. Заметки на полях "Имени розы" // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 88—104.

[17] Вельш В. Постмодерн. Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. 1992. № 1. С. 132.

[18] Вебер М. Ответственность художника перед миром гуманного // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 154.

[19] Merleau-Ponty M. Sens et non-sens. Paris, 1948. P. 30.

[20] Lyotard. J-F. Moderne redigiren // Wege aus der Moderne: Schlusseltexte der Postmoderne. Diskussion. Berlin, 1994. S. 214.

[21] Ортега и Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 248.

[22] Hassan I. Postmoderne heute // Wege aus der Moderne: Schlusseltexte der Postmoderne. Diskussion. Berlin, 1994. S. 47—56.

[23] Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: за и против. М., 1975.

[24] Дэбрэй Р. Жыццё і смерць выявы // Культура. 1996. № 15. С. 10.

[25] Лиотар Ж.Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн // Ad Marginem'93. М., 1994.

[26] Акудовіч В. Афрыка — радзіма тазікаў, або Я хачу ў Бум-Бам-Літ // Культура. 1995. № 33. С. 5.

[27] Кусков С. Живопись после концепции // Искусство. 1998. № 10. С. 31.

[28] Рябушин А., Хайт В. Постмодернизм в реальности и представлениях // Искусство. 1984. № 4. С. 39.

[29] Jurgen-Fischer Rl. Come back der Malerei? // Das Kunstwerk. 1980. № 3. Bd. 33.

[30] Лён С. Концепция выставки // ДИ. 1998. № 1—2. С. 24.

[31] Ortega y Gasset J. El tema de nuestro tiempo // Obras completas. T. 3. Madrid, 1950. Cap. 10. P. 192—196.

[32] Dahrendorf R. The Intellectual and Society. The Social Function of the "Full" in the Twentieth Century // On Intellectuals. Edited by Ph. Rieff. Garden City., N. Y., 1970. P. 53—56.

[33] Ortega y Gasset J. La deshumanisacion del arte // Ortega y Gasset. Obras completas. T. 3. Madrid, 1950. P. 353—386.

[34] Падрабязней гл.: Jencks Ch. The Language of Post-Modern Architecture. London, 1987.

[35] Корань Л. Авангард і парадокс // Культура. 1995. № 29. С. 5.

[36] Тарановіч А. 10 гадоў пасля, альбо Беларускае мастацтва сярэдзіны 90-ых гадоў // Культура. 1996. № 3—4. С. 6.

[37] Каваленка В. Беларускія мастакі ў соцыя-культурным кантэксце 1990-ых гадоў // Мастацтва. 1996. № 3. С. 35.

[38] Васильев В. Проект In-formation // Малевич. Классический авангард. Витебск-2. Сб. материалов. Витебск, 1998. С. 179.

[39] Formaggio P. L'arte. Milano, 1973.

[40] Stanisław Przybyszewski. Confiteor. W: Wypisy z literatury polskiej i obcej. Od starożytności do współczesności. Warszawa, 1992. S. 334—336.

[41] Дэбрэй Р. Жыццё і смерць выявы // Культура. 1996. № 15. С. 11.

[42] Грудніцкі Р. Нефіласофскія думкі па філасофіі // Культура. 1994. № 39. С. 5.

[43] Карповіч А. Арт-мартыралог // ЛіМ. 1998. 20 лістапада.

ФотаPROMENAD з Міхалам Баразной

Юлія МІРОШНІКАВА

Думкі з нагоды фотавыставы "Белая шэрань". 15 лютага – 4 сакавіка 2000 года, Музей сучаснага мастацтва. Персанальны праект мінскага мастака і мастацтвазнаўцы Міхала Баразны.



Ёсць мастацтва, якое прыносіць інтэлектуальную асалоду. Рэчаіснасць для яго толькі нагода для фармальных эксперыментаў, абстракцыя, якая дае штуршок для творчасці.

А ёсць *нешта*, што таксама называюць мастацтвам. Хоць хутчэй гэтае акрэсленне не зусім дакладнае, бо яно абдымае працу душы, яе таямнічае жыццё, яе пошукі сябе, што знаходзяць выйсце ў формах мастацтва, набываюць пэўную візуальную форму. З мастаком такога кшталту размаўляе ўвесь Свет.

Для *інтэлектуальнага мастацтва* крытыка, аналітычныя каментарыі – неабходны складнік, частка, якая напаўняе яго сэнсам, патрэбным для эстэтычнага задавальнення зместам. *Мастацтва душы* заўсёды больш шырокае, больш поўнае, яно вышэй за любыя ментальныя пабудовы. Словам ніколі не сказаць так шмат і так пранікнёна. Таму пазбаўлены сэнсу занятак "расшыфроўваць", раскрэсліваць такое мастацтва. Бо страціш пры гэтым самае галоўнае – паэтычнасць музыкі, музыкальнасць паэзіі. Адзінае, што застаецца, – паспрабаваць сказаць нешта "ва унісон".

Апошнія зімовыя тыдні. Горад у бясконца шэрай мокрай імгле. Жыццё здаецца ірэальным з-за будзённай мітусні, каруселі складаных і нескладаных праблемаў – раніца, дзень, вечар... Музей сучаснага выяўленчага мастацтва. Па дарозе. Малая выставачная зала. "Белая шэрань". "Гэта пра надвор'е?"

Пачатак экспазіцыі. Прастора. Без верху і нізу, без часу і адлегласцяў, без думак і сэнсаў. Тут і цяпер. Толькі белая імгла. Макрэча. У гэтай неабмежаванай Пустаце такія танюткія, але ж такія пэўныя ў сваёй вытанчанай графічнасці дрэўцы. Ці адолее яна іх, ці яны яе... І наогул – пра што гаворыцца тут мовай паэтычнага мінімалізму? Чатырнаццаць фотакарцін, чатырнаццаць фотавыказванняў. Розныя па сюжэтах і па форме, яны аб'яднаныя агульным станам складанага адчування, якое не высветліш для сябе так проста, зняначку. І ніводнай назвы. Ніводнай падказкі. Ніякіх экскурсаводаў. Акрамя свайго прыватнага пачуццёвага вопыту, унутранага гіда па адчуваннях і свайго асабістага эстэта, спецыяліста па прыгажосці. "Белая шэрань" – зусім не стан прыроды. Гэта нешта больш складанае, чым назіранне за атмасферай: "На мяжы адчуванняў, ведаў і пэўнага жыццёвага досведу ляжыць выратавальная праўда, якая штодзённа поруч". Мастаку бывае цяжка выказвацца словамі, затое так проста і натуральна – вобразамі. Трэба толькі ўбачыць... пачуць ... і выхапіць з більёнаў убачаных карцінак гэтую адзіную, якая і ёсць увасабленне стану разгубленасці, адчування таго, што навакольны свет водзіць цябе за нос. Хавае ў сваіх нетрах нешта, неабходнае табе як жыццё, як паветра. А цябе трымае ў пагранічнай зоне. І гэтыя тонкія, на мяжы рэальнасці і мроі дрэўцы, што зачапіліся каранямі за рэчаіснасць і сваімі галінкамі захапілі частку прасторы, як безумоўны знак таямніцы, яе вартаўнікі, яе сведкі. А вакол белая вільготная Пустата.

Усведамляю – гэта маё суб'ектыўнае прачытанне. Мае сэнсы. А "што хацеў сказаць мастак", не ведаю. Мова фотакарцін Міхала шматасацыятыўная і дазваляе кожнаму знайсці сваё прачытанне. Або не знайсці. Ён сам называе гэты здымак "Вальс". І бачыць у ім, паводле ягонага выказвання, зусім іншае.

"Белая шэрань" – не першы праект мастака. Ягоны стаж у

фотамастацтве салідны і налічвае шмат тэмаў і адпаведных ім фотацыклаў. На сённяшні дзень толькі невялікая іх частка рэалізавана ў персанальных выставачных праектах у Мінску і за мяжой. Частка чакае сваёй чаргі. Недзе па Еўропе вандруе “Каралеўства Беларусь”. У мінскіх галерэях у другой палове 90-ых экспанаваліся “Адзін у горадзе” (1996), “Вечны горад – вечны” (1996), “Закрыццё беларускай Амерыкі” (1997), “Мая Амерыка” (1998).

“Белая шэрань” – адна з самых прыгожых і пранікнёных ягоных выставаў. Яна ўражвае сваёй няпэўнасцю і ... дакладнасцю, паэтычнасцю і стрыманасцю, ірoніяй і ... сентыментальнасцю. Яна магла б падацца сумнай, калі б не была такой прыгожай. Цудоўны ўзор выяўлення індывідуальнасці мастака, у якой сумяшчаецца несумяшчальнае.

Творчасць Міхала Баразны мае некалькі важных структураўтвараючых асаблівасцей, якія дзейнічаюць унутры ягонай творчай прасторы і актуальныя для кожнай серыі ягоных работ. А таксама і для кожнага здымка паасобку. Менавіта гэтыя прынцыпы забяспечваюць ягоным фотаздымкам, незалежна ад тэмы і яе фармальнага вырашэння, стылістычнае адзінства і фарміруюць ягоны індывідуальны мастацкі почырк.

Першым я назвала б прынцып *інтуітыўнасці.* Пад гэтым словам я разумею той непахісны давер да свайго ўнутранага голасу, да той прыцягальнай сілы пачуцця, якія з’яўляюцца самымі найлепшымі ўказальнікамі на шляху кожнага творцы, забяспечваюць сапраўдную шчырасць мастацтва, чаму б яно ні было прысвечана і як бы яно ні выглядала. Інтуітыўнасць, акрамя ўсяго іншага, з’яўляецца і важным псіхалагічным момантам. Яна робіць унутраную прастору мастака максімальна адкрытай для ўспрымання новай інфармацыі, новых эмоцый. Узнікае асаблівы стан рухомасці, цякучасці, зменлівасці. Галавакружнае адчуванне непастаянства, пераўтварэння аднаго вобраза ў другі, нечаканасці адкрыцця ... Менавіта гэты стан метамарфозаў пануе ў віртуальнай фотапрасторы Міхала. Спантаннасць ягоных здымкаў ніколі не ператвараецца ў выпадковасць. Фотасерыі і фотацыклы натуральна і лагічна развіваюцца адзін з аднаго. Кожны дапаўняе і ўзбагачае іншыя і ў той жа час з’яўляецца самадастатковым, завершаным, самастойным. Калі разглядаеш іх адзін за адным, узнікае адчуванне, што расчыняеш бясконцыя дзверы. І **што** ты ўбачыш за наступнымі – наперад невядома. Гэта можа быць горад, знянацку схоплены мастаком у парадаксальнасцях свайго будзённага жыцця. Або закінутая беларуская вёска ва ўсёй сваёй неприбранай маляўнічай аўтэнтычнасці. Або скупы на візуальныя эфекты, але багаты на пантэістычныя адчуванні беларускі краявід. Ды што заўгодна! Здаецца, творчасць Міхала не мае ні фармальных, ні тэматычных, ні сэнсавых межаў. Кожны момант жыцця можа нарадзіць у ёй нешта новае. Як у далёкім падарожжы.

Так, не вандроўка, не хадж, не чартарны рэйс. Менавіта падарожжа. Хутчэй нават – прагулка. А яшчэ дакладней – PROMENAD.

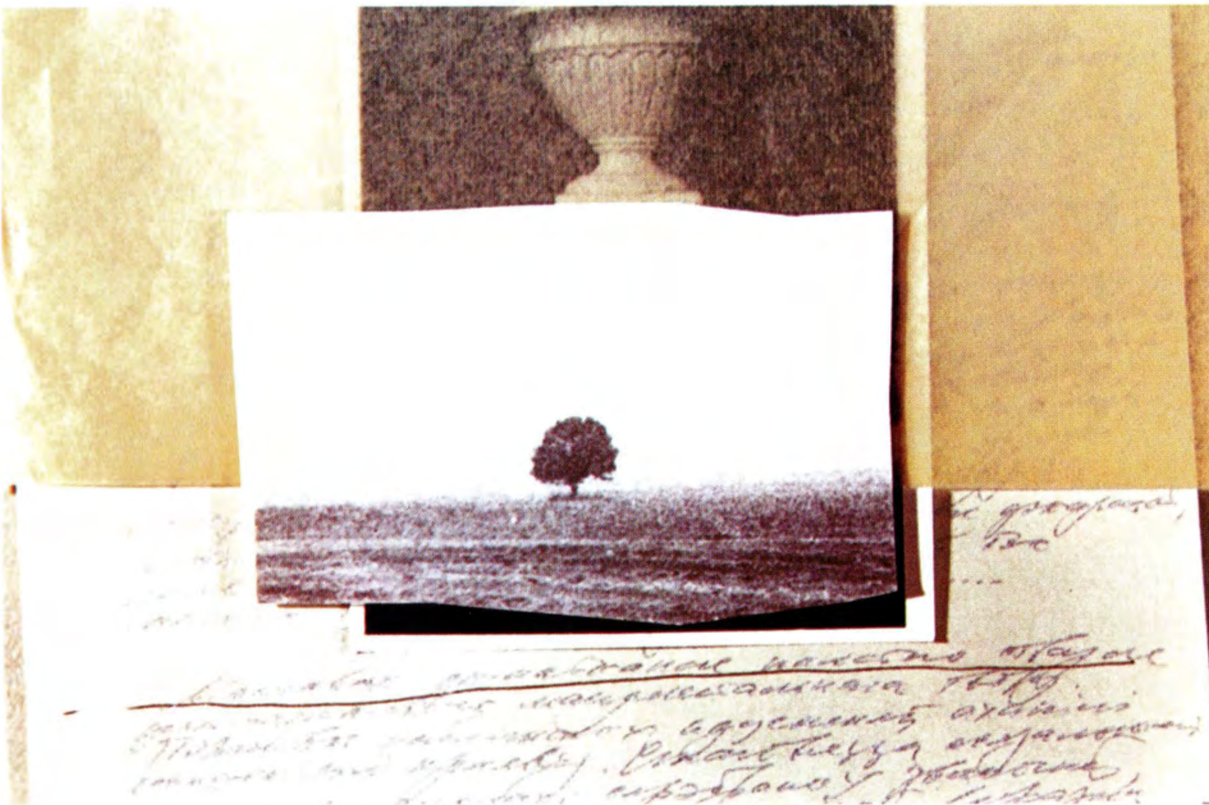
Такой назвай акрэсліў мастак змест сваёй кнігі, якая выйшла ў свет у снежні 1999 года. З часткі фотаздымкаў, якія суправаджаюць тэксты гэтага невялікага выдання, і склалася выстава “Белая шэрань”.

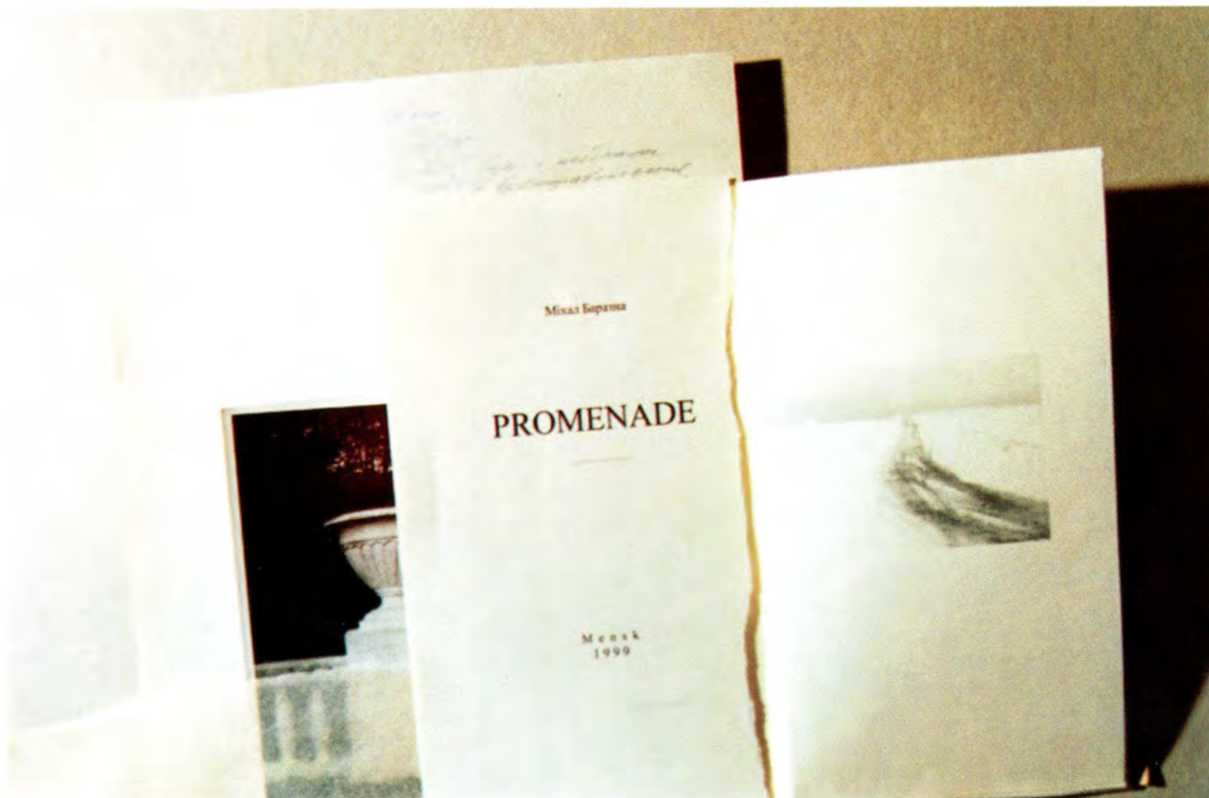
Хоць “Promenad” і можна лічыць як бы вербальным аналагам выставы, непасрэдна яны не супадаюць. Хутчэй пераклікаюцца. Здымкі і фотакампазіцыі ілюстрацыямі не з’яўляюцца і ў адрозненне ад тэкстаў кнігі маюць абсалютна аўтаномнае гучанне. Але тут выяўляецца яшчэ адзін важны складнік творчасці Міхала: тэкст. І асаблівасць мастацкага самавыказвання: сінтэтычнасць, універсальнасць выяўленчай мовы, калі вобраз ствараецца ўсімі даступнымі сродкамі. Мастак сплаўляе ў адзінае графічны і жывапісны пачаткі, магчымасці візуальнага і вербальнага вобразаў. Нават гук і дынаміку руху – у відэафільме, які створаны таксама на матэрыяле фотасерыі “Белая шэрань”. На выставе выбраныя аўтарам кавалкі тэкстаў кнігі ўдзельнічаюць у стварэнні некалькіх калажных кампазіцый. І тут іх роля складнікаў мастацкага вобраза надзвычай шматгранная. Па-першае, гэта інфармацыйныя адзінкі, якія, пры адсутнасці назваў работ, ствараюць для гледача магчымасць “настроіцца на хвалю” мастака. Па-другое, гэта своеасаблівыя графічныя акцэнты, проста прыгожыя ўзоры каліграфічнага мастацтва. Срэбныя тэксты, што быццам растаюць, цяжка чытаюцца, яны бачны толькі пад пэўным вуглом, здаецца, што яны то ўзнікаюць з прасторы фотаздымка, то знікаюць у ёй... Сваёй асацыятыўнай, шматсэнсавай мовай, сваёй няпэўнасцю яны хутчэй апелююць да пачуцця, чым да розуму гледача.

Аднак і гаворка пра няпэўнасць патрабуе **пэўнай** структуры, адпаведнай формы. Адразу ж прыгадваю з кніжкі Міхала Баразны: “Любы аповед, нават пра шэрань белую, друкуецца літарамі чорнымі”. (Нездарма ж ён яшчэ і дызайнер, апроч усяго, пра што тут ужо згадвалася.)

Канцэпцыя выставы таксама належыць мастаку. Яна простая і складаная адначасова. У арганізацыі самой экспазіцыі, у класічнай хадзе па кругу – ад кампазіцыі да кампазіцыі – ёсць сэнсавы падтэкст. Рэальная жыццёвая паралель, зафіксаваная ў кнізе: “Прыгадалася гісторыя пра адзін знакаміты Promenad. Вакол ранейшага шматкіламетровага абарончага мура з’явілася замкнёная па колу сцяжынка...” Гаворка ідзе пра невялікі гарадок у Нямеччыне, дзе на месцы старадаўняга абарончага замкавага мура мясцовыя жыхары зрабілі сцежку для прагулак: “Тут можна павольна крочыць, і ніхто не ўмяшаецца ў лад тваіх думак. Найчасцей сустракаюцца пары закаханых”. Гэты стан паглыбленага назірання за навакольным жыццём і за сабой сярод гэтага жыцця аб’ядноўвае тэксты кнігі і пануе на выставе. Па яе “шматпавярховай” пабудове можна прайсціся бяздумна, можна прагульвацца і назіраць, а можна і блукаць у пошуках разгадак патаемных намёкаў мастака. Каму што бліжэй. Свабода аўтара перадаецца гледачам. Можна ведаць пра кнігу, а можна пра яе нічога не ведаць. Можна чытаць. Можна разумець. А можна і не разумець, і не чытаць. Кожны атрымлівае сваё. Можна наогул “не заглыбляцца” – пра што, пра каго. Ёсць проста вельмі пры-






PROMENADE
Mensk
1999





гожыя кампазіцыі, нейкія арыстакратычныя па колеравай гаме ці зафіксаванаму сюжэту здымкі. Самакаштоўныя проста як відовішча, як “бачнасць”, аб’ект зрокавага задавальнення. Цудоўныя архітэктурныя матывы, заўсёды надзвычай выразныя дзякуючы нейкаму адметнаму ракурсу бачання, у аснове якога своеасаблівая *парадаксальнасць* успрымання. Дзякуючы гэтай парадаксальнасці нават простыя пейзажныя матывы атрымліваюць у выкананні Міхала Баразны асаблівую глыбіню “гучання”. Звычайны ўзгорак сярод белашэрых абшараў зімы, што часам здаецца бясконцай, набывае пры разглядванні выразна адчувальныя падтэксты. Такі вытанчаны мінімалізм формы і колеру інтрыгуе і абуджае ўяўленне. І звычайная прасёлачная дарога ад вёскі да вёскі ўспрымаецца як шлях у бясконцы невядомы Сусвет... Пры гэтым мяне не пакідае адчуванне, што “карцінка”, зафіксаваная фотакамерай, належыць не свету тутэйшай фізічнай рэчаіснасці, а нейкаму іншаму вымярэнню. Быццам яна народжана самой духоўнай прасторай, тым самым светам душы, яе таямнічай здольнасцю праяўляць, візуалізаваць сябе праз гэтую самую фізічную рэчаіснасць. У бездакорнай фармальнай кампазіцыі здымкаў, дзе не знойдзеш ніводнай выпадковай лініі, недарэчнага тону, неабавязковай дэталі, няма ментальнага разліку. Такую беспамылковую чуйнасць можа мець толькі сэрца.



Не, я ўсё разумею – фотаапарат, стужка, святло, хімічныя рэакцыі, мастацтва. Але ўсё ж – **як** яму гэта ўдаецца? “Фатаграфія, як нішто іншае, падкрэслівае каштоўнасць шляху да здымка, а не самой эфектнай карцінкі”.

Пасля прагляду “Белай шэрані” я зразумела: фатаграфія не проста адзін з відаў мастацтва. Не проста адзін са спосабаў зафіксаваць нешта з навакольнага свету. І адрозненне яе ад жывапісу заключаецца не ў тэхнічных адметнасцях працы.

У фатаграфіі іншая філасофія, іншая псіхалогія, свой “механізм” кантактаў з рэчаіснасцю. Мастак, які самавыяўляецца праз фатаграфію, павінны мець пэўны менталітэт, пэўную рэакцыю на атачэнне, якія б адпавядалі спецыфіцы гэтага мастацтва. Фотамастак і жывапісец адрозніваюцца не прыладамі працы – у іх розныя шляхі стварэння мастацкага вобраза. Настолькі розныя, што рэдка які жывапісец памяняе пэндзаль і мальберт на фотакамеру, а паперка з фотавыявай ніколі не заменіць яму дарагіх сэрцу палотнаў і падрамнікаў.

Але, здаецца, мастацкаму вобразу ўсё роўна, чым і на чым быць створаным.

Магія мастацтва дзейнічае незалежна ад “тэхналогіі”. Вядома, нейкія больш агульныя і грунтоўныя законы творчасці часта аб’ядноўваюць у адну катэгорыю – “мастацтва” – вельмі розныя рэчы. Аднак няўлоўная магія вобраза застаецца асноўным крытэрыем *сапраўднасці* мастацкага твора.

У поўнай меры валодаюць гэтай магічнай прыцягальнасцю *сапраўднага* мастацтва фотавобразы, якія стварае мастак, дызайнер, мастацтвазнаўца, акадэмік Міхал Баразна.

І зімовы золкі дзень ўжо не падаецца мне такім безнадзейна шэрым. *“Самае цікавае ў вандроўках звычайна адбываецца, калі ў фотаапараце заканчваецца стужка.”*

У артыкуле выкарыстаны цытаты з кнігі “PROMENAD” Міхала Баразны.

“Нябеснае” і “зямное” Мікалая Дубровы

Тамара АНІСІМАВА

Прафесійны мастак, які жыве ў правінцыі, – з’ява хоць і не выключная, але, прынамсі, не тыповая. Ягоны “крыж” асаблівы: гэта “крыж” адметнай асобы, што жыве і працуе ва ўсіх навідавоку.

Не бяруся сцвярджаць, што мазырскаму мастаку Мікалаю Дуброве гэтая “ноша” дае вялікую радасць, але тое, што яна яму па сілах і што сам ён успрымае сваё прызначэнне – жыць і працаваць тут, у палескай глыбінцы, – як сапраўды адказнае, бясспрэчна. Гэта пацвердзіла ягоная апошняя персанальная выстава, што прайшла на пачатку года ў Мазыры ў гарадской выставачнай зале і мела назву “Зямля Палеская”. Яна стала падзеяй у культурным жыцці краю. Мовай жывапісу мастак распавёў пра сваю неабыякавасць да пакутаў і болю роднай зямлі, на долю якой за апошнія пятнаццаць гадоў выпалі нялёгкія выпрабаванні.

Мікалай Кузьміч Дуброва нарадзіўся ў 1952 годзе ў вёсцы Бярозаўка Мазырскага раёна. У 1976 годзе скончыў Пензенскую мастацкую вучэльню імя К.Савіцкага, праз шэсць гадоў ён – выпускнік графічнага аддзялення Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута. Жыве ў Мазыры з 1982 года. У Саюз мастакоў СССР быў прыняты ў 1988 годзе. Больш за дваццаць гадоў мастак удзельнічае ў абласных, рэспубліканскіх і замежных выставах. У розныя часы плённа працаваў у графіцы.

У апошнюю персанальную экспазіцыю (трэцюю ў творчай біяграфіі мастака) увайшло каля шасцідзесяці твораў. Творчасць М.Дубровы-жывапісца была прадстаўлена ў асноўным у трох жанрах: пейзажы, нацюрморце і партрэце.

Найчасцей мастак піша партрэты блізкіх, добра знаёмых людзей. Сярод іх – Мікалай Пушкар, выбітны майстар дробнай пластыкі, чый партрэт аўтарства М.Дубровы быў набыты Мастацкім музеем Беларусі для свайго філіяла – Мазырскай раённай карціннай галерэі ў 1987 годзе. Летась горад адзначаў 80-годдзе з дня нараджэння М.Пушкара, які пяці гадоў не дажыў да гэтага юбілею, і мастак зноў звярнуўся да вобраза старэйшага сябра і настаўніка, нястомнага, надзіва шчырага чалавека. Нядаўна створаны таксама партрэты мазырскага журналіста Канстанціна Крамнёва, музыканта Міхаіла Усава, акцёра Мазырскага народнага тэатра А.Лазароўскага, жаночы партрэт “Віталіна”. Усе яны розняцца па задуме і выкананню. Аб’ядноўвае іх аўтарскае пачуццё такту, здольнасць мастака перадаць тое, што заўважыў у характары мадэлі, далікатна і ненавязліва.

Сярод нацюрмортаў, прадстаўленых у экспазіцыі, вылучаліся “Сланечнікі”, напісаныя неяк па-зямному цёпла, прыглушанымі фарбамі, не зважаючы на іх мажорныя жывапісныя каноны: колеравая гама “Сланечнікаў” Мікалая Дубровы стрыманая, спакойная. Прыцягвае позірк жыццёвая сіла напаўраскрытых бутонаў побач са схіленымі галовамі ўжо адцвілых, з падсыхаючай лістотай кветак.

Большую частку экспазіцыі складалі пейзажы. Само жыццё прыроды, яе зменлівасць і рух служаць выказванню аўтарскіх пачуццяў. Але пейзаж, убачаны бясстрасным позіркам і адлюстраваны прафесійна-абыякавым пэндзлем, мастаку неўласцівы. Для яго пейзаж – своеасаблівая форма споведзі, адбітак душэўнага стану. Жывапісца найбольш хвалююць імгненні пераходных, часам пагрозлівых станаў прыроды. Ён любуецца зімовымі захадамі сонца за сельскай ваколіцай, спяшаецца занатаваць хваляванне дрэваў і вады перад навальніцай... Бязвоблачны, ціхі летні поўдзень радзей прыцягвае яго ўвагу; затое вабяць матывы вясновых паводак і бездарожжаў (“Перадвясновае”, “Паводка на Прыпяці”).

У завершаных, не эцюднага плана работах відаць дакладна прадуманы падыход да вырашэння пастаўленай задачы. У іх, як правіла, адкінуты дэталі, спрошчана кампазіцыя, каларыстычная гама строга вытрымана ў зададзенай танальнасці. Іх можна назваць, у лепшым сэнсе гэтага слова, “прыдуманымі” творамі, г.зн. такімі, якія былі вынашаны ў свядомасці, а канкрэтныя натурныя матывы паслужылі штуршком да ўвасаблення задумы на палатне. Мастак не забывае пакінутую ў спадчыну класікамі ісціну: “лепшы каларыт такі, якога не заўважаеш, бо ён уваходзіць у гармонію цэлага...” Ён нібыта даказвае сабе і нам, што перш чым парываць з традыцыямі, іх трэба засвоіць, асэнсаваць, зразумець іх прывабнасць... і, магчыма, пасля гэтага шукаць свой шлях.

Адно з галоўных палотнаў выставы – “Зямля Палеская”. За рызыкоўнай прастатой кампазіцыі (чвэрць палатна займае зямля, астатнюю прастору – неба) – цэласнасць і завершанасць складанага па жывапіснай задачы эпічнага вобраза прыроды. На першым



1

1 Зімовы вечар. Алей, 1999. 80х80.
2 Марозны дзень. Алей, 1999. 81х83.
3 Лодкі. Алей, 1998. 41х90.

плане бачым узараны пагорак, прыцярушаны першым лёгкім снегам. Ён нібыта закрывае сабой пахілую частку даліны, што імкнецца ўніз. Затым паабапал ужо нябачнай дарогі позірку адкрываюцца заснежаныя стрэхі ціхіх вёсак, цьмяныя хвалістыя пералескі, што вядуць да ледзь пазначаных далячыняў за рысай небасхілу... Агорнутая прыцемкамі зямля нібыта замерла пад урачыстым шэсцем аблокаў, чый палёт і прыгожы, і пагрозлівы. За густой хмарнай заслонай схаваўся месяц. Ягоны водбліск па краях хмараў дэманструе цэлую сімфонію мацiцовага ззяння, якое кранае і зямную паверхню. Захапляльная моц "нябеснага спектакля" поруч з жывой і такой безабароннай зямлёй і ёсць той драматычны стрыжань, які трымае ўсю будову пейзажа.

У гэтай працы, як і ў шэрагу іншых ("Раніца над Прыпяццю", "Далячыні", "Зімовы вечар"...), жывое пачуццё няяснага, прыхаванага непакою, узнікаюць вобразы загадкавых сілаў, што дрэмлюць у цішы роднай прыроды.

Пейзажу М.Дубровы ўласцівы шэраг характэрных асаблівасцяў. Адна з іх – жывое, поўнае руху неба. Мастак не адступае перад зменлівай мімалётнасцю воблакаў, што імкнуцца кудысь або, наадварот, павольна плывуць у небе. Ён іх любіць і ўмее пісаць ("Зімовы дзень. Булаўкі", "За ракою"...).

Надзвычай плённай сталася для мастака зіма 1999 года, таму і ў экспазіцыі пераважалі зімовыя пейзажы. Стваралася ўражанне, што снег мастак піша з такім жа захапленнем, як і аблокі. Адну з такіх работ ён назваў "Марозны дзень". Перад намі зімовы ўзлесак, дзе ўсё ззяе ўрачыстай, па-каляднаму светлай таямніцай. Мяккі снег, разрэзаны свежым санным следам, адлівае халодным серабрыстым блакітам. Дрэвы, нібыта на сцэне, замерлі ў чаканні марозных пераўтварэнняў...

Сярод пейзажаў М.Дубровы асаблівa хацелася б адзначыць працы-іншасказанні, такія як "Праклятыя край", "Зімовы дзень", "Распяцце". За канкрэтным матывам у іх прачытваецца і больш глыбокі сэнс. Часта на першым плане ў такіх алегарычных карцінах – сілуэты зламаных, пагнутых ветрам і навальніцай дрэваў, якія міжволі выклікаюць асацыяцыі з людскімі лёсамі. Тыя магутныя аголеныя ствалы, што стаяць побач ці воддаль ад жывых дрэваў, нібыта клічуць на дапамогу. Іх выразны кантраст са снегавым або лугавым фонам ці са змрочным, пераднавальнічным небам узмацняе трагічны дысананс.

Звяртае на сябе ўвагу амаль графічная логіка гэтых твораў, наўмысная прыглушанасць каларыту.



2

Чарнобыльская тэма сама па сабе не дае падставы для мажорнай, аптымістычнай палітры. М.Дуброва – адзін з нешматлікіх мастакоў Палесся, якія звярнуліся да гэтай тэмы. Сам аўтар глядзіць на творы такога кшталту як на этап у жыццёвым і творчым шляху, пярамінуць які было немагчыма: гэта ягоны доўг перад землякамі. Тэму Чарнобыля мастак падае і прама ў своеасаблівым трыпціху ("Чорная хустка", "Развітанне з маёнткам. Баба Маня" і "Званы"). Але, уяўляецца, больш пераканаўча гучыць яна ўсё ж у тых творах, дзе не раскрываецца адразу, а, прыхаваная, праходзіць другім планам, дзе гледачу даецца больш прасторы для дадумвання, больш даверу глядацкаму позірку. Адна з такіх работ – вытрыманая ў цалым у плакатным жанры "Без назвы". На першым плане – з гранічнай дакладнасцю выпісаныя кветкі лубіну. Але гэта не бяздзейнае любаванне дэкаратыўнай дасканаласцю палескіх кветак. За іх рухомай ліловай заслонай не адчуваецца прысутнасці зямнога апірышча, арыенціраў. Неспакойнае трымценне кветак на фоне згушчаных манахромных хмараў успрымаецца як сімвал выправаванняў. Тэму безабароннасці прыроды перад разбуральнай сілай цывілізацыі падхопліваюць творы з "экалагічнага" цыкла – "Птушкі", "Чорная быль", "Падзенне".

...Адухоўленая прыродная стыхія дапамагла ў цяжкі час выстаяць, дала прытулак думкам і творчасці. У ёй мастак шукаў і знаходзіў тое, чым можа жыць душа чалавека ў пакутах і прасвятленні. Сёння пра Мікалая Дуброву можна сказаць як пра мастака, што знаходзіцца ў дарозе. Вабіць ягоны філасофскі падыход да кожнай працы. Пры ўсёй разнастайнасці творчых пошукаў, тым не менш, патэнцыял мастака раскрыты яшчэ далёка не да канца, а гэта значыць, што новыя сустрэчы з ім у нас наперадзе.

3

Пераклад з рускай мовы.

Пра камень... і пра скульптуру

Ала ШАМРУК

У красавіку ў Мінскім Палацы мастацтва праходзіла выстава работ удзельнікаў Міжнароднага пленэру скульптуры ў граніце ІНТЭГРАРТ-99. Гэты пленэр праводзіцца ў Польшчы штогод (з 1990) і ставіць мэтаю знаёмства і творчыя кантакты мастакоў розных нацыянальнасцей і культур. На вернісажы прысутнічаў і выступаў прафесар Анджэй Струміла, ініцыятар і нязменны куратар ІНТЭГРАРТ. У жніўні 1999 года скульптары з Польшчы, Беларусі, Літвы, Германіі і Францыі працавалі на тэрыторыі ягонай сядзібы, размешчанай у Мацькавай Рудзе на беразе Чорнай Ганчы (рэчкі, якая ўпадае ў Нёман). Кожны па-свойму мастакі імкнуліся ўвасобіць вобраз сучаснага свету, акрэсліць шляхі ўзаемаразумення людзей і народаў, зрабіць свой сціплы ўнёсак у будаўніцтва новай Еўропы – Еўропы XXI стагоддзя.

Беларусь на Міжнародным пленэры ІНТЭГРАРТ-99 прадстаўлялі Андрэй Вараб'ёў, Ігар Засімовіч, Андрэй Асташоў і Віктар Копач.

Няма, бадай, іншага такога матэрыялу, як камень, у самой прыродзе якога адначасова змяшчалася б столькі супрацьлеглых пачаткаў, столькі таямніц, якія выяўляюцца часам самым нечаканым і непрадказальным чынам. Гэта бліскуча прадэманстравалі работы міжнароднага пленэру скульптуры ў граніце ІНТЭГРАРТ-99.

Тое, што аб'ядноўвае ўсіх удзельнікаў пленэру, – гэта стаўленне да каменю, як да жыцця, агорнутага глыбокім сном, спроба яго абудзіць, рэанімаваць. Самая вялікая загадка каменю – ягонае існаванне на мяжы жывога і нежывога светаў. Адсюль ягоная ўласная ўнутраная выразнасць і сімволіка. Знайсці, адчуць, намацаць жывое ў нежывым, прымусіць камень дыхаць – вось тое рытуальнае дзейства, якое ладзіцца мастакамі над неарганізаванай прыроднай стыхіяй на шляху яе ператварэння ў мастацкі твор. Дыялог з застылай стыхіяй адбываецца шчыры і нязмушаны – адзіна магчымы варыянт кантакту з натуральнай стыхіяй. Мінімальнасць і недагаворанасць адначасова з'яўляюцца і прынцыпам завершанасці, і ўмоваю раўнавагі паміж натуральнасцю матэрыялу і "зробленасцю" скульптуры. Скульптар пакідае права каменю сказаць сваё слова на той мове, якой ён валодае. Кожная работа – не якая-небудзь пэўная завершаная думка, а хутчэй дэманстрацыя магчымасці кантакту, размовы з каменем як з раўнапраўным суразмоўцам, удзельнікам гульні, у якой выкарыстоўваюцца ўсе магчымыя коды, значэнні, сэнсы, катэгорыі і як абавязковая ўмова прысутнічае няўлоўнасць межаў, якія пераадольваюцца ў працэсе пераўвасаблення.

Імгненне, што сыходзіць у вечнасць, і вечнасць, якая гуляе мірыядамі сплываючых імгненняў...

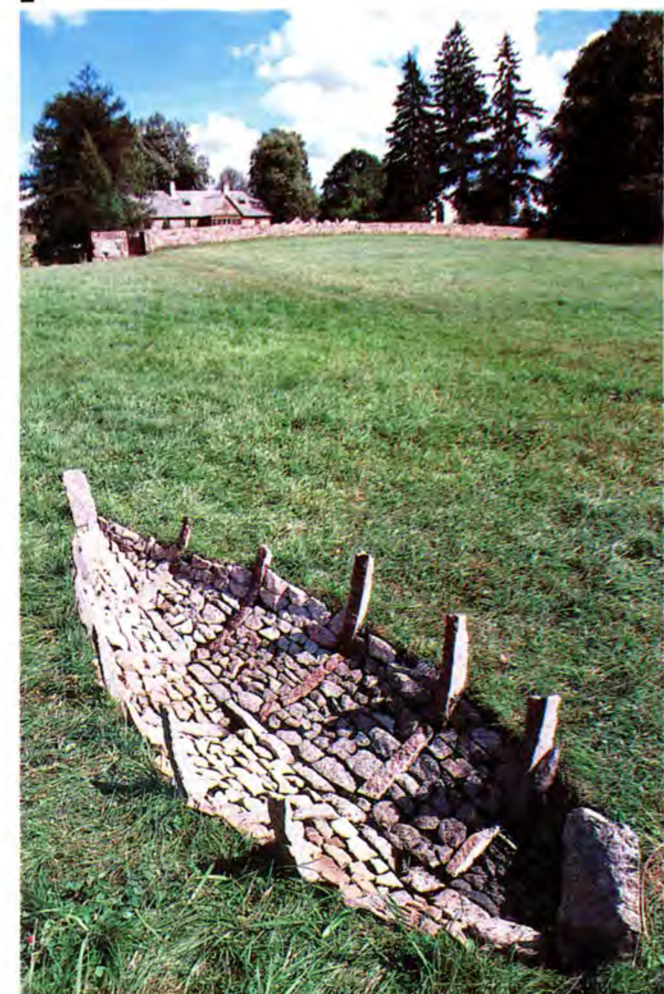
Нерухомасць, у рытме якой нараджаецца рух, скіраваны ў бясконцасць...

Мінаючае адбіваецца ў нязменным і пастаянным, знаходзіць у ім вечнае жыццё, а нязменнае і вечнае прыпадабняецца жывому і смяротнаму, імкнецца ўвасобіцца ў ягоных формах – і тады ў халоднай нерухомасці прачынаецца пульсуючае жыццё...

Цвёрдасць, трываласць, грунтоўнасць каменю шукае анала-



1



2

1 Вальдэмар Мазурэк (Польшча). Без назвы. Граніт, 1999.
2 Францыя Даван (Францыя). Пад ветразем – дадому. Граніт, 1999.
3 Марцінас Лукошус (Літва). TORSTER. Граніт, 1999.
4 Сюзанна Руоф (Германія). Скарбы. Граніт, дрэва, 1999. 15x30.


3


4

гаў у жывым свеце, канцэнтруе сваю прыродную магутнасць і адначасова прагне займець катэгорыі крохкасці, няўстойлівасці, чым яшчэ больш падкрэслівае свае характэрныя якасці...

Форма, якая заключае ў сабе прыродную цяжкавагавасць, масіўнасць, брутальнасць каменю, якая акрэслена і высечана ўяўна лёгкім, грацыёзным рухам, набывае ўласцівасці бязважкасці, плаўнага руху, палёту...

Непадзельнасць масы каменя і ў ёй – лінія, выгін, акругласць – быццам пачуцці, што імкнуцца быць адгаданымі, стан прадчування, прыцягнення, зліцця...

Скаванасць, бязгучнасць, замкнёнасць у сабе, адасобленасць як спосаб існавання на мяжы светаў...

Грубая фактура неапрацаванай масы, натуральны скол, некранутасць, адчувальная няроўная, шурпатая паверхня каменя – і ў іх трывога, неспакой, напружанасць, супярэчлівасць, надлом, сведчанне барацьбы... І пачуццёвая акругласць, гладкасць апрацаванай шліфаванай паверхні – гармонія, спакой, ціхамірнасць, страсць...

Колер, у якім прырода акумулюе свае фарбы – у працэсе працы па ператварэнню жывога ў нежывое, імгнення ў вечнасць, які спараджае ўнутранае свячэнне, – адбітак застылай структуры жывой тканкі...

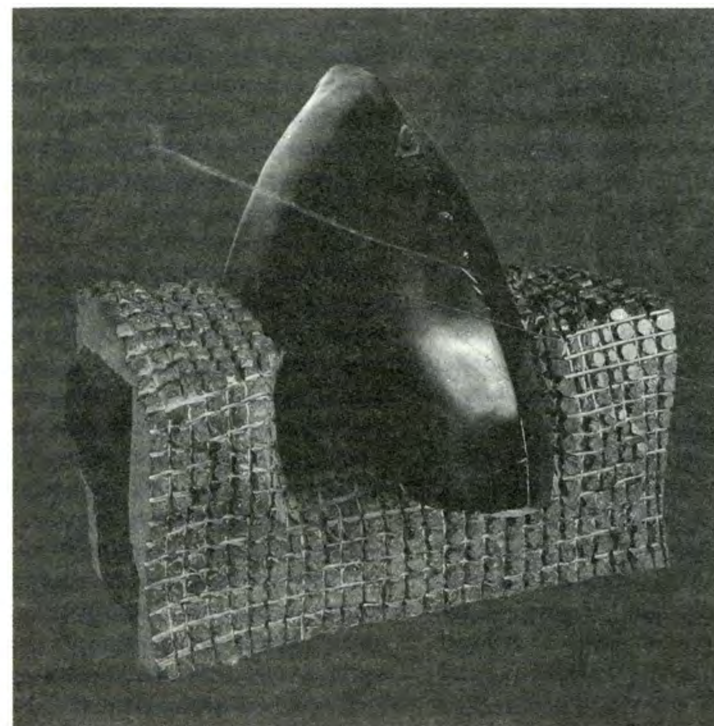
Код, які нясе ў сабе энергія прыроднай стыхіі, і вытанчаная асацыятыўна-пачуццёвая і інтэлектуальная гульня чалавечага розуму...

У гульні фактураў, масаў, формаў, кодаў нараджаюцца настроі, пачуцці, думкі, у шматстайнасці сплеценняў якіх – мастацкі эфект скульптуры.

Цяжка знайсці мяжу, дзе канчаецца прыродная стыхія і пачынаецца мастацтва. Аднак, бясспрэчна, у работах Міжнароднага пленэру скульптуры ў граніце ІНТЭГРАРТ прысутнічае і тое, і другое.

Пераклад з рускай мовы.

5 Анджэй Струміла (Польшча). Без назвы. Граніт, 1999.
6 Майка Квяткоўска (Польшча). Без назвы. Граніт, 1999.
7 Сільвестр Глуўчыньскі (Польшча). Без назвы. Граніт, дрэва, 1999.
8 Віктар Копач (Беларусь). Мы двое. Граніт, 1999.


5


7


6


8

Бляск і нішчымнасць

Ефрасіння БОНДАРАВА

Цяжка не пагадзіцца з рэзалюцыяй Дзесятага (нечарговага) з'езда Саюза кінематаграфістаў, які адбыўся на пачатку 2000 г.: "Беларускі кінематограф перажывае глыбокі, усёабдымны крызіс". Няма фільмаў, якімі магла б ганарыцца нацыянальная кінастудыя; у яе цэхах і павільёнах гаспадараць арандатары, а ўласныя творцы страчваюць кваліфікацыю, бо шмат гадоў нічога не здымаюць. Тыя, каму пашанцавала атрымаць пастаноўку і завяршыць яе, наперад ведаюць, што гледачы сустрэнуцца з іхнімі творамі толькі на прэм'ерных і фестывальных праглядах. Пракатныя ўстановы не дужа прывячаюць свае, айчынныя фільмы, бо тыя не даюць збораў, а трэба ж неяк выжываць... Сеансы "тутэйшых" фільмаў – нібы рэдкія астравы для патрыётаў у бязмежным моры "галівудчыны" на нашых экранах. Пракатчыкі кажуць, што гледачы не любяць айчынных фільмаў, бо ім не стае відовішчнасці, але ж самі паслядоўна прапагандуюць не іх, а тыя ж замежныя баевікі, якім і без таго хапае рэкламы.

Канкурэнцыю з заморскай прадукцыяй вытрымліваюць, бадай, толькі нашы анімацыйныя стужкі, якія захавалі высокі мастацкі ўзровень і гуманістычны змест. Але пра агульны стан кінавытворчасці краіны мяркуюць найперш паводле ўзроўню ігравога кіно. Менавіта яно здольнае найглыбей асэнсаваць навакольную рэчаіснасць і паўплываць на духоўны прагрэс грамадства. Кінематограф – гэта агромністае люстэрка для нацыі, у якім яна бачыць сябе такой, якая ёсць, і такой, якой можа стаць у лепшых ці горшых умовах. На жаль, у нашым люстэрку не бачна амаль нічога.

* * *

Напярэдадні 75-годдзя беларускага кіно, якое мы адзначылі 17 снежня 1999 г., студыя "Беларусьфільм" выпусціла (і тое супольна з расійскімі кінематаграфістамі) толькі адну поўнаметражную карціну "Рэйнджэр з атамнай зоны" Вячаслава Нікіфарава. Нагадаю, што гэты аўтар паставіў такія адметныя стужкі, як "Зімародак", "Хлеб пахне порахам", "Сын старшыні", "Узбочына", "Душа мая, Марыя", "Бацькі і дзеці" (бадай, лепшая экранізацыя рамана Тургенева), "Высакародны разбойнік Дуброўскі". Калі я глядзела фільм, зняты Нікіфаравым пасля доўгай "творчай паўзы", падумалася: узровень рэжысуры захаваўся, фільм праўдзівы і ў той жа час займальны (гэта дэтэктыў, сюжэт якога разгортваецца на фоне чарнобыльскай трагедыі), але за гэтыя гады рэжысёр мог зрабіць і нешта лепшае. А іншыя добрыя рэжысёры за той прамежак часу наогул нічога не паставілі.

На згаданым з'ездзе Саюза кінематаграфістаў многія майстры і пачаткоўцы з вялікай скрухай і трывогай казалі пра сваю незапатрабаванасць, немагчымасць рэалізаваць свае правы на працу ў прафесіі. Яны не бачаць для сябе ніякіх перспектываў. А кіраўнікі айчыннага кіно жывуць надзеяй, што вось, нарэшце, выйдзе на экраны "суперфільм" Міхаіла Пташука "Момант ісціны" і ўсе будуць шчаслівыя з гэтага. Дай божа, як кажуць, чутае ўбачыць, але ўсё ж адным фільмам нельга наталіць усіх, як і падпрацоўкамі ў заезджых прадзюсераў і рэжысёраў.

За апошнія гады наша кінастудыя стварыла каля дзесятка ігравых стужак, розных па жанру і па мастацкай вартасці. Некаторыя з іх – найперш прызначаныя для дзіцячай аўдыторыі – атрымалі прызы і дыпломы на рэгіянальных фестывалях ("Маленькі баец" М.Касымавай, "Падзенне ўверх" А.Трафіменкі, "Батанічны сад" – рэжысёрскі дэбют акцёра У.Гасцюхіна). Шчырыя і чуллівыя, гэтыя карціны працягваюць лепшыя традыцыі айчыннага кіно. У сваёй рамантычнай дэбютнай стужцы Алена Трафіменка здолела спалучыць гуманістычны пафас з захапляльнай формай аповеду. Жанравы дыяпазон прадукцыі "Беларусьфільма" 1997–98 гг. быў даволі шырокі: крымінальная драма "Забіць відавочцу" В.Марчанковай, дэтэктыў "Уцёкі ад смерці" В.Дзяругіна, камедыя "Гульня ўяўлення" М.Пташука, меладрама "Тры жанчыны і адзін мужчына" В.Дудзіна.



1



2

Была і сацыяльная драма "Сын за бацьку" (рэжысёрскі дэбют расійскага акцёра М.Яроменкі-малодшага пры ўдзеле М.Касымавай), дзе галоўную ролю сыграў нябожчык М.Яроменка-старэйшы. Спіс можна прадоўжыць назвамі кароткаметражак, даволі прафесійна зробленых выпускнікамі творчай майстэрні В.Турава.

На жаль, амаль усе гэтыя фільмы засталіся невядомымі масаваму гледачу, і не толькі пракатчыкі вінаватыя ў гэтым. Мушу канстатаваць, што яны няздольныя вытрымаць канкурэнцыю з амерыканскім кіно. Дык што ж рабіць: зусім адмовіцца ад вытворчасці ігравых стужак і прасіць літасці ў пераможцаў? Такая перспектыва гібельная. Выйсце ў тым, каб паслядоўна і мэтанакіравана адваёўваць гледача.

"Мастацтва – гэта заўсёды павучанне, нават калі яно не ставіць сабе наўпростых дыдактычных задач", – казаў майстра шматбаковага таленту – рэжысёр, акцёр, сцэнарыст, педагог Сяргей Герасімаў, імя якога носіць інстытут кінематаграфіі ў Маскве. Зразумела, павучанне павінна не разбэшчваць, а ўшляхетніваць гледача, прасвятляць яго душу жыватворнымі экраннымі вобразамі. Пагадзіцеся, галоўным зместам сучаснага камерцыйнага кіно сталі ўсялякія спецэфекты, якія засланяюць нават ігру артыстаў і задуму рэжысёра. Менавіта спецэфекты дапамагаюць галівудскім стужкам трыумфальна ісці па экранах усяго свету. Цяпер, калі я пішу гэтыя радкі, у лепшых кінатэатрах Мінска паказваюць фільмы, узнагароджаныя "Оскарамі". Колькі з іх закранаюць надзённыя праблемы нашага жыцця? Два-тры, не больш: астатнія загразлі ў "віртуальнай рэальнасці". Тут хутчэй звар'яцееш, чым дачакаешся катарсісу. Ад вампірызму і крыміналу не схаваешся і дома, бо яны запаўняюць і тэлевізійны экран. Пра небяспеку такога кіно цікава разважаюць удзельнікі "круглага стала", наладжанага часопісам "Искусство кино" (2000, №3).

Савецкае, у тым ліку беларускае, кіно да 90-ых гадоў пры ўсіх яго хібах плённа служыла грамадству, бо вучыла шанаваць высакародныя ідэалы. Ягонымі героямі былі энтузіясты стваральнай працы, патрыёты, абаронцы айчыны. Іх мараль, учынкі, памкненні і нават памылкі прыўзнімалі гледача, каб яму было лепш відаць контуры чаканага агульнага шчасця. Экран, вядома, быў крывым люстэркам рэальнага жыцця, ідэалагічныя "павучанні" зніжалі мастацкую вартасць многіх фільмаў, але ўсё ж кінематограф той – даперабудовачнай – пары застаўся прыцягальнай узнёслай з'явай культуры.

На шматнацыянальным савецкім экране нашы беларускія карціны выглядалі не самымі арыгінальнымі. Тым не менш яны поўніліся чысцінёй і гуманнасцю. За тры чвэрці стагоддзя гісторыі беларускага кіно было створана больш як паўтысячы фільмаў. Каля сотні з іх сталі гонарам айчыннай культуры. Большасць з іх была знятая ў 60-ыя – 70-ыя гады, калі беларускі кінематограф дасягнуў сваёй вытворчай і творчай вяршыні ва ўсіх чатырох галінах – дакументальным, ігравым, навукова-папулярным і анімацыйным кіно. Тады ж пачаўся выпуск тэлевізійных фільмаў. Штогод на экраны выходзіла да 15 ігравых стужак. Адметнай з'явай нацыянальнай культуры сталі дакументальныя цыклы ("Я з вогненнай вёскі", "У вайны не жаночае аблічча", "Наказ" і інш.), экранізацыі беларускай і рускай літаратурнай класікі: "Бацькі і дзеці", "Подых навальніцы", "Дзікае паляванне караля Стаха", "Ідзі і глядзі".

Пераўтварэнне ўсёй сістэмы фільмавытворчасці і пракату, якое пачалося разам з грамадска-эканамічнымі рэформамі, карэнным чынам змяніла становішча ва ўсіх нацыянальных кінематаграфіях былога СССР. Вызваленне ад ідэалагічнай цэнзуры дазволіла выпусціць на экраны некалькі дзесяткаў г. зв. "палічных" фільмаў, пашырыць і абнавіць тэматыку новых

1 А.Кістаў (айцец Уладзімір), М.Яроменка (Тадорын) і Н.Кусцінская (Ядвіся) ў фільме "Першыя выпрабаванні" (1960).
2 В.Пола (Мальвіна) і Э.Гарын у фільме "Несцерка" (1955).
3 Ю.Казючыц, А.Мароз і А.Лабуш у фільме "Людзі на балоце" (1981).



3

карцін, змяніць ракурс адлюстравання рэчаіснасці. І ў той жа час выбіла грунт з-пад ног самой кінавытворчасці, бо знікла гарантаванае дзяржавай фінансаванне здымак і пракату. Спачатку мы адчувалі эйфарыю ад нечаканай свабоды, а неўзабаве пачаўся крызіс. Яго спарадзілі не толькі агульнаэканамічныя праблемы, нястача фінансавання. Парваўся калісь адзіны ланцуг кінаіндустрыі (ад забеспячэння студыі сцэнарыямі да гарантаванага пракату). Цяпер нашаму кіно даводзіцца выжываць за кошт здачы ў арэнду вытворчых плошчаў кінастудыі і супольных пастановак з замежнікамі. У кінематаграфічным асяродку пануюць разгубленасць і безнадзейнасць.

* * *

"Беларусьфільм" мае статус нацыянальнай кінастудыі. Гэта азначае, што створаныя на ім фільмы павінны адлюстроўваць найперш жыццё краіны, яе мінуўшчыну і сучаснасць. Менавіта такія фільмы вызначаюць аблічча айчыннага кіно і ўзбагачаюць усю нацыянальную культуру. Гісторыя беларускага кіно красамоўна гэта пацвердзіла. Таму ў пошуках выйсця з







цяперашняга крызісу трэба пераасэнсаваць назапашаны вопыт, ажывіць прыдушаныя традыцыі. Толькі так можна адрадзіць творчую атмасферу, без якой мастацтва гіне.

Беларускае кіно яшчэ "ў пялюшках" усвядоміла свой абавязак адлюстроўваць лёс народа, паваротныя моманты яго гісторыі і новую долю. Шмат было выпадковых і, па сутнасці, пустых стужак, але здараліся і сапраўдныя творчыя ўдачы. Сярод першых паўнавартасных твораў беларускага кінамастацтва варта згадаць фільмы Юрыя Тарыча "Лясная быль", "Да заўтра" і "11 ліпеня", Уладзіміра Корш-Сабліна "У агні народжаная", "Першы ўзвод" і "Вогненныя гады", Уладзіміра Гардзіна "Кастусь Каліноўскі", Эдуарда Аршанскага "Двойчы народжаны". У даваенны час на экран выйшлі папулярныя камедыі "Шукальнікі шчасця", "Паручнік Кіжэ", "Маё каханне", "Чалавек у футляры", "Мядзведзь" і інш. Але большая частка прадукцыі Белдзяржкіно нарадзілася мёртвай, бо не мела ні мастацкай, ні нацыянальнай адметнасці.

Першы пасля Вялікай Айчыннай беларускі мастацкі фільм "Новы дом" гучна праваліўся. Адметнай з'явай сталі стужкі "Канстанцін Заслонаў" (1949), "Чырвонае лісце" і "Гадзіннік спыніўся апоўначы", якія працягнулі вызначальную для нашага кіно героіка-патрыятычную тэму. Шырокі рэзананс выклікалі карціны "Дзяўчынка шукае бацьку", "Міколка-паравоз", "Альпійская балада", "Іван Макаравіч", "Праз могілкі", "Зімародак". І крытыкі, і гледачы спрачаліся з нагоды дылогіі "Першыя выпрабаванні" – экранізацыі трылогіі Я. Коласа "На ростанях".

Тыя аўтары, што прыйшлі ў беларускае кіно ў 60-ыя – 70-ыя гг. (В.Тураў, Б.Сцяпанаў, Р.Віктараў, І.Дабралюбаў, Л.Мартынчык, В.Нікіфараў, В.Чацверыкоў і інш.), пачалі, не адпрэчваючы традыцый, шукаць новых герояў і новыя сродкі выразнасці. Іх цікавілі маральныя, духоўныя якасці савецкіх людзей, якія апынуліся ў экстрэмальных абставінах, дзе трэба рабіць выбар паміж спакойным жыццём і слаўнай смерцю. "У аповесці Васіля Быкава "Альпійская балада" мяне прывабілі альпійскія вяршыні духу, увасобленыя ў характары беларускага салдата", – казаў пастаноўшчык экранізацыі Барыс Сцяпанаў. Лірыка-патрыятычныя балады Віктара Турава "Праз могілкі" і "Я родам з дзяцінства" раскрылі пранізлівыя старонкі лёсу юнака, які хутка сталее ў змаганні з ворагам. Шматсерыйны фільм Віталя Чацверыкова "Руіны страляюць" увасобіў галерэю вобразаў герояў мінскага падполля.

Значнасць твора вызначае найперш эмацыйны саўдзел аўтара ў адлюстраваных падзеях, лёсе герояў і ўсяго народа. "Для мяне Беларусь – маці родная, і любоў да яе сілкавала мяне заўсёды, над якімі б фільмамі я ні працаваў". Экранізацыя трылогіі І. Мележа "Палеская хроніка" дазволіла Віктару Тураву ўвасобіць гэтыя словы ў яркія і непаўторныя кінавобразы. Поўныя патрыятычных пачуццяў стужкі "Доўгія вёрсты вайны" А.Карпава, "Бацька" Б.Сцяпанава, "Знак бяды" М.Пташука.

У кантэксце нашай размовы пра адметнасць беларускага кіно нельга не згадаць фільм "Чужая бацькаўшчына" Валерыя Рыбарава паводле рамана В.Адамчыка. Рэжысёр і аператар Фелікс Кучар узнавілі ў вельмі праўдзівых дэталях жыццё сялянаў Заходняй Беларусі. Гэтаму садзейнічалі і трапныя моўныя характарыстыкі: "Чужая бацькаўшчына" – адзін з нямногіх фільмаў, у якіх гучыць сакавітая беларуская мова. Нашае кіно рэдка размаўляе на матчынай мове і шмат праз гэта губляе.

Савецкі кінематограф меў усе падставы лічыцца шматнацыянальным. Пры ўсёй ідэалагічнай абмежаванасці агульным метадам сацыялістычнага рэалізму кінематаграфія большасці рэспублік захоўвала выразную нацыянальную адметнасць. Немагчыма было зблытаць грузінскія, казахскія, літоўскія стужкі. Адрозніваліся лёсы герояў, сацыяльныя карані псіхалагічных канфліктаў, краявіды, лад мыслення рэжысёраў. Нашы, беларускія пастаноўшчыкі часта ігнаравалі магчымасць узмацніць выразнасць фільма нацыянальнай экзотыкай – асабліва тады, калі ў вытворчасць браліся сцэнарыі г. зв. "драмаробаў", якія ўмелі будаваць сюжэт, але не цікавіліся беларускай культурай, нацыянальным менталітэтам герояў. Вось і атрымліваліся "сярэднестатыстычныя" стужкі, якія проста запаўнялі "планавыя паказчыкі" кінастудыі.

Лепшыя нашы карціны створаны па творах нацыянальнай драматургіі, па творах В.Быкава, У.Караткевіча, І.Шамякіна, В.Казько, А.Адамовіча, М.Матукоўскага. У сцэнарным аддзеле кінастудыі ў розныя гады працавалі вядомыя пісьменнікі – А.Куляшоў, М.Лужанін, К.Губарэвіч, А.Макаёнак, А.Асіпенка, В.Адамчык, В.Казько. І нават сам "патрыярх" беларускай савецкай драматургіі Кандрат Крапіва "пакаштаваў" сцэнарнай справы, калі экранізаваліся ягоныя п'есы "Пяюць жаўранкі" і "Хто смяецца апошнім". Гэтая плённая традыцыя перапынілася ў 90-ыя гады: цяпер у пашане розныя "варагі", рэкамендаваныя кім-небудзь з палітычнага алімпу. А без сваёй нацыянальнай драматургіі не можа быць кінематографа з уласным абліччам.

Ці можна пераадолець сітуацыю занепаду беларускага кіно? Пра падобны крытычны стан у літаратуры незадоўга да сваёй смерці пісаў Алесь Адамовіч, раячы ствараць "звышлітаратуру" праз "звышвысілкі таленту, звышнапружанне сумлення, звышадказнасць" (Зялёны сшытак // Крыніца. 2000. № 3.). Кіно – мастацтва сінтэтычнае. Кіраўнікі кінапрацэсу ў нашай краіне так і не здолелі стварыць сваю нацыянальную кінаакцёрскую школу. Тым не менш гукавізуальныя вобразы многіх нашых фільмаў сведчаць пра майстэрства і культуру працы аператараў, мастакоў, гукааператараў. Ёсць нескарыстаныя магчымасці і ў рэжысуры. І калі сабраць усё разам у "адзін кулак" ды праявіць "звышнамаганне", нашае кіно ачуняе ад крызісу. Паўнавартасныя мастацкія творы з'явяцца тады, калі мы навучымся шанаваць традыцыі нацыянальнай культуры.





4 "Бацька" (1971). У галоўных ролях – Б.Уладамірскі (камісар), Ю.Гарабец (камандзір атрада) і В.Тарасаў (начальнік штаба).
5 "Крушэнне імперыі". У цэнтры – Віктар Тарасаў у ролі Мікалая II.
6 "Знак бяды" (1986): Сцепаніда (Н.Русланава) і Карніла (У.Куляшоў).
7 Чыгуначнікі-падпольшчыкі (Г.Глебаў і У.Дзядзюшка) у стужцы "Канстанцін Заслонаў".
8 "Маці ўрагану" (1990). У цэнтры – Генадзь Гарбук у ролі кіраўніка сялянскага паўстання Вашчылы.

Структура тэлевізійнага тэксту

Максім ЖБАНКОЎ

Тэлебачанне, як вядома, з'яўляецца найбольш масавым і прыцягальным сродкам інфармацыі. Менавіта яно сёння максімальна поўна ўвасабляе сутнасць інфармацыйнага "кровазвароту" грамадства. Амерыканскі даследчык камунікацыйных тэхналогій Д.Фіск (J.Fiske) вызначыў наступныя псіхалагічныя патрэбы чалавека, якія дапамагаюць задаволіць мас-медыя:

— патрэбу ў разуменні навакольнага свету;

— патрэбу дзейнічаць свядома і паспяхова ў гэтым свеце;

— патрэбу ў фантазіях як схове ад штодзённых праблемаў і псіхічнай напругі.

Усе згаданыя патрэбы знаходзяць сваё адлюстраванне ў сучасных стратэгіях тэлекамунікацый. Тэлебачанне фарміруе пэўны ракурс светабачання, змяняе лад мыслення гледача. Рэгулярны спажывец "Рэзанансу", "Итогов", "Поля чудес" ці навінаў CNN незаўважна для сябе набывае адметны тып псіхікі, які істотна ўплывае на яго штодзённае жыццё. Жадаем мы гэтага ці не, але ўсялякі тэлетэкст — гэта своеасаблівы сеанс калектыўнага гіпнозу, які адрасуе нашай свядомасці (і падсвядомасці) паток пэўным чынам афарбаваных вобразаў.

Мастацтва кіно грунтуецца на такім базавым прынцыпе пабудовы мастацкага тэксту, як кінамантаж. Калі кадр — гэта моўная адзінка кіно, то мантаж — ягоная граматыка. Менавіта мантаж нараджае сэнс візуальнага тэксту. Вядомы даследчык семіётыкі культуры Вяч.У.Іваноў кажа пра мантаж як пра такі спосаб пабудовы з'яваў (знакаў, тэкстаў) культуры, пры якім адбываецца ўзаемапранікненне адрозных паводле сэнсу ці паводле структуры выяваў (Иванов Вяч.В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. — Монтаж: литература, искусство, театр, кино. М., 1988. С. 119). Мантаж прынцыпова метафарычны, ён надае элементам, якія паядноўваюцца ў рамках выказвання, нейкі дадатковы сэнс і тым самым "дабудоўвае" экранную рэальнасць. Магія візуальнага тэксту палягае ў тым, што праз пазнавальныя, звыклыя вобразы будуецца новы тэкст, які рэфармуе нашае ўспрыманне, перабудоўвае для нас саму рэальнасць. Кінематограф — гэта забудова прасторы культуры з наяўных матэрыялаў, гульня ў рэальнасць, у якой саўдзельнічаюць і гледачы.



Усялякая візуальная мова выконвае шэраг істотных функцыяў у сістэме культуры: інфармацыйную, прапагандысцкую, забаўляльную і кампенсаторную (тую, што дазваляе ўяўна "выправіць" недасканаласці рэальнага жыцця). У розных сітуацыях тая ці іншая функцыі могуць выходзіць на першы план, набываючы вырашальнае значэнне. Прапагандысцкая і кампенсаторная функцыі найбольш актуальныя для грамадства закрытага ці пераходнага тыпу, інфармацыйная і забаўляльная — для сацыяльных сістэмаў адкрытага ці канкурэнтна-дынамічнага тыпу. Пры гэтым усе названыя функцыі з'яўляюцца складовымі элементамі працы тэлебачання як адной з формаў сацыяльнай камунікацыі.

Клод Шэнан (Claude Shenon) вылучае ў сваіх працах тры ўзроўні камунікацыі: тэхнічны, семантычны і ўзровень эфектыўнасці. Тэхнічныя праблемы знітаваны з дакладнасцю перадачы інфармацыі ад таго, хто яе пасылае, да таго, хто атрымлівае. Семантычныя праблемы звязаны з інтэрпрэтацыяй паведамлення адрасатам, які яго атрымаў. Праблема эфектыўнасці адлюстроўвае ступень зменаў у паводзінах гледача ў сувязі з атрыманым паведамленнем. Цэнтральнай праблемай тут становіцца пытанне перадачы інфармацыі, але галоўным з'яўляецца не тое, што прамоўлена, а тое, што магло быць прамоўлена: "Інфармацыя — гэта мера вашай свабоды падчас выбару паведамлення. Калі вы пастаўлены ў элементарную сітуацыю, дзе ў вас ёсць выбар з двух альтэрнатыўных паведамленняў, умоўна можна казаць, што інфармацыя роўная адзінцы". (Weaver W. The mathematics // Communication and culture. NY., 1966. P. 17—18). Клод Шэнан прапаноўвае ўключыць у сістэму руху сэнсу ад крыніцы да транслятара яшчэ адзін элемент — "семантычны шум". Ён заклікаваны адлюстроўваць змены ў значэнні, якія міжволі прыўносіць крыніца інфармацыі. Як правіла, такія змены вынікаюць з неадэкватнай рэалізацыі ідэі праз наяўныя фармальныя сродкі. Акрамя гэтага, натуральныя зрухі сэнсу візуальнага тэксту стварае сам культурны асяродак.

Схематычнае поле сэнсавай напоўненасці візуальнага медыя-тэксту можна паказаць наступным чынам (калі рухацца ад цэнтра да краёў):

— культурны асяродак (кантэкст-2); культурныя традыцыі і авангардныя тэндэнцыі, архетыпы масавай свядомасці, мода і звычкі;

— візуальны асяродак (кантэкст-1); набор альтэрнатываў;

— фармат трансляцыі (гіпертэкст); праграмная сетка, канцэпцыя канала, від пракату;

— інфармацыйны пакет (тэкст);

— сюжэт ці эпізод (меркаванне);

— кадр (слова), запоўненая прастора, фільтр бачання;

— разгорнутае выказванне: вобраз + колер + гук + каментары;

— складанае паведамленне: фільм, праграма, кліп;

— лакальнае інфармацыйнае поле.

Як бачна з прапанаванай схемы, сэнс візуальнага медыя-тэксту фарміруецца як сума вектараў актыўнасці аўтара, актыўнасці спажыўца і наяўнага культурнага кантэксту, які стварае пэўны інтэрсуб'ектыўны набор чаканняў і прыярытэтаў. Такім чынам, змест канкрэтнага тэлетэксту ўяўляе сабою суму "прамога" і "ўскоснага", зададзенага актуальным кантэкстам, сэнсаў.

Актыўнасць калектыўнага аўтара візуальнага тэксту выяўляецца ў наступных формах:

— стварэнне максімальна эфектыўнага (цэласнага і чытэльнага) паведамлення;

— прафесійнае змяшчэнне паведамлення ў сетцы тэлевізійнай трансляцыі канала (з улікам яго агульнай канцэпцыі і характару меркаванай аўдыторыі);

— узаемастасункі з канкуруючымі тэлеканаламі: стварэнне лепшага прадукту, заваблiванне кадраў і партнёраў, контрпраграмаванне);

— лабіраванне сваіх інтарэсаў (палітычныя, рэлігійныя, моўныя ды іншыя абмежаванні, якія блакуюць працу канкурэнтаў).

Актыўнасць спажыўца прама прапарцыянальная існуючаму на даны момант інфармацыйнаму ладу — аўтарытарна-дагматычнаму, рынкаваму, крызіснаму ці пераходнаму. У самых агульных рысах спажывец можа:

— купляць тэлевізар ці не;

— быць задаволеным наяўнай колькасцю каналаў або пашыраць іхнюю колькасць коштам падключэння да кабельнага тэлебачання ці пакупкі спадарожнікавай антэны;

— глядзець усе перадачы запар ці выбіраць асобныя з іх;

— ставіцца да ўбачанага з якой заўгодна мерай крытычнасці;

— успрымаць інфармацыю ў фармаце завершанага тэлесюжэта, праграмы, фільма ці слізгаць па хвалях эфіру, ужываючы папулярны "zapping" — адвольнае пераключэнне каналаў.

Парадаксальна заваструў цяперашнюю медыя-сітуацыю папулярны літаратар Віктар Пялевін — апалагет "постсучаснасці", прапанаваўшы ў сваім рамане *Generation "П"* (1999) уласную версію дыялога з тэлеэкранам у стылі дзэн. Згодна Пялевіну, ёсць чатыры асноўныя спосабы глядзець тэлевізар:

— сачыць за пустым экранам выключанага тэлевізара, які па свайму глыбіннаму сэнсу сувымерны "Чорнаму квадрату" Малевіча;

— глядзець усё запар, усёй сваёй сутнасцю заглыбіўшыся ў запоўненую тэлефантомамі інфармацыйную прастору;

— уключаць "пусты" канал і медытаваць, узіраючыся ў "снег" на экране;

— перакуліць тэлевізар дагары нагамі і глядзець любую трансляцыю.

Усе названыя тэхнікі тэледзэн аб'ядноўвае як адмаўленне прымаць тэлетэкст у якасці люстэрка рэальнасці, так і ўсведамленне прынцыповай немагчымасці пазбегнуць залежнасці ад лавіны звестак, якія штодня выплюхваюцца на нас з "блакітнага экрана". Парадаксальная камунікацыя становіцца ў такой сітуацыі адзіным спосабам захавання ўласнага "Я" перад татальнай пагрозай штодзённага інфармацыйнага нашэсця.



Тэлебачанне па праву можна назваць ідэальным сродкам масавай камунікацыі. Яно максімальна дэмакратычнае як па форме, так і па змесце. Яго асноўная аўдыторыя: юнак, які шукае прыгодаў, хатняя гаспадыня, стомлены працай у канторы служачы, вясковы жыхар, які такім чынам ратуецца ад паныласці вясковага існавання. Усе яны прынцыпова няздольныя на залішнія інтэлектуальныя высілкі.

Тэлевыява заўсёды арыентуецца на буйны і сярэдні планы, бо тэлекарцінка не мае ні той глыбіні, ні той маштабнасці, якія ёсць у кінакадры. Эфект прысутнасці дасягаецца дваістым шляхам:

— за кошт імітацыі натуральнага, наіўнага ўспрымання. Доўгія планы, рыхлы мантаж, кепскі гук, статычная камера. Падкрэсленая антытэхнічнасць, "карцінка як у жыцці", дзе нястача прафесіяналізму — не загана, а перавага. Тыпо-

1 Мінскі філіял Вавілонскай вежы: будынак Нацыянальнай тэлерадыёкампаніі.
2 Ветэран тэлевізійнага эфіру Аляксандр Дамарацкі.
3 Тэлезорка і "свецкая львіца" Элеанора Язерская.

выя прыклады: рэпартажныя здымкі “з месца падзеяў”, шматлікія ток-шоу, тэлесерыялы;

— за кошт арганізацыі складанага інфармацыйнага тэксту, праз паяднанне простых вобразаў. Тэлевізійны гіпертэкст складаецца з масы асобных паведамленняў, кожнае з якіх становіцца элементам агульнай карціны. Пры гэтым адбываецца своеасаблівае ўзмацненне тэлетэксту за кошт “чужых”, перайманых і адаптаваных тэкстаў. Тыповыя прыклады: тэлетрансляцыя канцэртаў поп-зорак, спартовых спаборніцтваў, тэатральных спектакляў. Асобная гаворка — перавод у тэлевізійны фармат кінафільмаў (ад простага паказу класікі і новых фільмаў да ператварэння герояў паспяховых стужак у цэнтральныя персанажы ігравых і мультыплікацыйных тэлесерыялаў (“Горац”: фільм — тэлесерыял — мультсерыял; трылогія Стывена Спілберга пра Індыяну Джонса — тэлесерыял “Хронікі маладога Індыяны Джонса”).

Уласная прадукцыя, прызначаная, як правіла, выключна для тэлевізійнай трансляцыі, заснаваная на той жа тэхніцы дасканалага мантажу разнапланавага візуальнага матэрыялу. Да “чыста” тэлевізійнай прадукцыі можна аднесці:

— тэлевізійныя фільмы, найперш серыйнага кшталту;

— рэкламныя ролікі, што рэгулярна разрываюць тэлевізійны тэкст;

— музычнае відэо — фільмы даўжынёй у песню, заснаваныя на асацыятыўным мантажы візуальных вобразаў;

— шоу, конкурсы, сустрэчы з зоркамі, дыскусійныя клубы, адукацыйныя праграмы (па формуле: вядучы + удзельнікі + публіка);

— відэаарт — эксперыментальныя працы з тэлевыявай (найбольш характэрны прыклад — фільмы амерыканскага аўтара Збігнева Рыбчынскага);

— інфармацыйна-аналітычныя праграмы (ад трохмінутных навінаў да маштабных “Итогов” ці эпічнага “Рэзанансу”).

Ва ўсіх пералічаных праявах тэлематэрыял трымаецца на двух асноўных элементах: чалавек і “карцінка”. Суадноснасць двух названых складнікаў вызначаецца спецыфікай канкрэтнага жанру.

Відавочна, што, да прыкладу, злоўжыванне камп’ютэрнымі эфектамі ў праграме навінаў будзе выглядаць зусім недарэчна, а вось у відэаарце, наадварот, натуральна і дарэчы.

Сярод шматлікіх відаў тэлепрадукцыі асаблівую цікавасць выклікаюць інфармацыйныя блокі. Аналіз таго, як “робяцца” навіны, найлепш дазваляе зразумець прыроду тэлевізійнай інфармацыйнай прасторы.

Праграмы навінаў успрымаюцца шараговымі гледачамі як акно ў свет, стэнаграма падзеяў, непасрэднае падключэнне да руху гісторыі. Мы глядзім навіны, каб даведацца, што робіцца ў свеце. У інфармацыйных праграмах аўтар паведамлення і навідавоку, і схаваны. Карэспандэнт, які вядзе рэпартаж і каментуе падзеі, аператар, што робіць “карцінку”, прадзюсер, які ўкладае навіну ў зручны для масавага гледача фармат, — усе яны разам выступаюць своеасаблівым медыумам, пасярэднікам, які робіць магчымай нашу прысутнасць у цэнтры падзеяў. А сапраўдныя аўтары тэлетэксту, якія ствараюць яго асноўныя элементы, застаюцца ў цені.

Чалавек у кадры, здольны памыляцца, заблытвацца і нават ілгаць, становіцца часткай “нагляднага” тэлепейзажу, складовым элементам комплекснага візуальнага вобраза. Пачуццёва-эмацыйная насычанасць выявы, якая стварае эфект прысутнасці, змушае гледача прымаць тэлесюжэт як аб’ектыўнае сведчанне, “убачанае” сваімі вачыма, як “чыстую” інфармацыю, пазбаўленую суб’ектыўных скажэнняў. Разам з тым, успрымаючы тэлетэкст, мы апынаемся ў значна большай залежнасці ад яго ў параўнанні з друкаваным, паколькі:

— тэлевізійны тэкст нельга перачытаць, а значыць — яшчэ раз асэнсаваць;

— тэмп падачы тэлеінфармацыі не паддаецца нашаму рэгуляванню (мы можам выбіраць канал, але не хуткасць і форму паведамлення);

— тэлетэкст не дае гледачу магчымасці ўважліва ўгледзецца ці прыслухацца да інфармацыйнага патоку, ён пераважна звяртаецца да субрацыянальнага ўзроўню псіхікі. Гэта як бы нейкая форма “інфармацыйнага гіпнозу”, аднолькава эфектыўнага ў якасці тэлерэкламы і палітычнага аповеду;

— мы не можам спыніць тэлетэкст, адсланіцца ад патоку вобразаў і параўнаць яго з фактамі. Калі мы ўлучаныя ў інфармацыйную плынь, то мусім падначальвацца хуткасці яе руху.

Нам прапануюць паверыць, што тэлекамера няздольная хлусіць. Але яна заўсёды фарміруе рэальнасць, фіксуючы выбраныя фрагменты рэальнасці і падаючы іх у пэўным ракурсе бачання. Відавочца ці сведка (хай нават з відэакамерай у руках) заўсёды нечаму аддае перавагу, да таго ж ён абмежаваны ў магчымасцях і аднабакова інфармаваны. Таму кожны тэлесюжэт — гэта толькі адна з версіяў падзеі.

Тэленавіны не хлусяць! Яны проста выбарачныя і ангажаваныя. Прызнаючы гэта, сучасныя даследчыкі інфармацыйных тэхналогіяў робяць сумную выснову: у якасці абароны ад дэзінфармацыі з боку тэлебачання і СМІ ў цэлым мы можам разлічваць толькі на журналісцкую этыку, уплыў якой заўважна слабне ў крытычных сітуацыях (вайна, палітычны крызіс, ідэалагічны заказ ва ўмовах інфармацыйнай вайны, пераслед за перакананні і г.д.).

Пераклад з рускай мовы.
Фота Генадзя Жынкова.

3

Васіль Кашын — рэгент архірэйскага хору

Алена КАЛЕСНІК

На пачатку XX стагоддзя Мінск быў горадам развітой харавой творчасці. На яго канцэртных эстрадах выступалі вядомыя калектывы таго часу — капэлы А.Архангельскага, Д.Агрэнева-Славянскага, А.Карагеоргіевіча.

У Мінску ўтвараліся пеўчыя гурткі і шматлікія хары — духоўныя і свецкія, народныя і школьныя, прафесійных таварыстваў і артыстычных супольнасцяў. Пра захапленне харавым выканальніцтвам сведчылі газетныя публікацыі тых гадоў. Вось што, у прыватнасці, пісаў “Минский листок”: “Відаць было, што ў хоры ўдзельнічаюць людзі інтэлігентныя, развітыя, адданыя спевам з-за любові да гэтага мастацтва, і ў той жа час яны маюць дастаткова добрую для харыстаў музычную адукацыю”[1].

Больш шырокае гучанне набывала храмавая музыка — хрысціянская, іудзейская, мусульманская. На мяжы стагоддзяў сапраўдны рэнесанс перажывала багатая сваімі традыцыямі харавая культура праваслаўнай царквы. Яе распаўсюджванню ў грамадскіх колах горада спрыялі разнастайныя рэлігійныя цэнтры Мінска. Так, у Петрапаўлаўскім кафедральным саборы ладзіліся маральна-рэлігійныя гутаркі, падчас якіх “чытанні суправаджаліся выкананнем рэлігійных песнапенняў і даволі часта народных песень”[2]. Арганізаваць “народныя царкоўныя спевы” ставіла сваёю мэтай Мінскае праваслаўнае народнае брацтва ў імя Жыватворнага Крыжа Гасподняга. Паведамляючы аб правядзенні брацкіх гутарак у Архірэйскай царкве, газета “Братский листок” заўважала: “Кожная гутарка пачынаецца і канчаецца агульным спевам малітваў і такім чынам ... служыць як бы школай спеваў”[3].

Масавыя харавыя спевы гучалі на гарадскіх вуліцах у святочныя і ўрачыстыя дні, калі па іх ішлі шматлюдныя хрэсныя ходы з нясеннем ікон, харугваў, з удзелам войска і ваенных аркестраў. “Брацкае таварыства ўсенародных спеваў пад кіраўніцтвам псаломшчыка натхнёна выконвала “Господи, помилуй””, — дзяліўся сваімі ўражаннямі ў друку адзін са сведкаў трохдзённага шэсця ў верасні 1908 года[4].

Музыка рэлігійнага ўжытку ў выкананні хароў пеўчых і парафіян напаўняла скляпенні мінскіх цэркваў, сабораў і манастыроў. Цікавае апісанне свята Грамніц у Мінскім жаночым Спасапраабражэнскім манастыры, якое адбылося 2 лютага 1904 года — напярэдадні 35-годдзя яго існавання: “У час набажэнства прысутнічалі манашкі і паслушніцы манастыра на чале з ігуменняй Карніліяй, а таксама шмат вернікаў. Стройны спеў манастырскага хору зрабіў вельмі глыбокае ўражанне на вернікаў”[5].

Лепшым музычным калектывам праваслаўнай канфесіі ў Мінску быў архірэйскі хор, які ў 1900-ыя гады ўзначальваў Васіль Іванавіч Кашын. Пад яго кіраўніцтвам хор разгарнуў шырокую выканальніцкую дзейнасць. На розных сцэнах горада Кашын ладзіў адкрытыя канцэрты духоўнай музыкі. У прыватнасці, газета “Северо-Западный край” паведамляла чытачам пра тое, што 29 лютага 1904 года ў зале Грамадскага сходу “адбудзецца духоўны канцэрт з удзелам аматараў царкоўных спеваў пад кіраўніцтвам В.І.Кашына”[6]. У праграме выступлення разам з вядомымі літургічнымі творамі — “На реках Вавилонских” Вендзеля, “Хвалите имя Господне” Бянеўскага — было прадстаўлена і ўласнае сачыненне Кашына — песнапенне “Придите, ублажим”. У сваёй рэцэнзіі карэспандэнт Пётр Сушчынскі казаў пра незвычайна высокі мастацкі ўзровень архірэйскага хору і талент яго рэгента: “...толькі вялікі музычны дар мог узнесці яго на канцэртную эстраду”[7].



1

(Бясспрэчна, што архірэйскі хор у тыя гады валодаў значнай мастацкай сілай, і шматлікія яго артысты пазней працягвалі служыць музыцы. Сярод іх — саліст і хормайстар Першай беларускай трупы І.Буйніцкага і яго зяць Феакцістаў. Па словах акцёра тэатра З.Абрамовіча, “... чалавек у музычных адносінах вельмі здольны”[8].)

Чалавек духоўнага сану, Кашын, які быў членам-спаборнікам Мінскага праваслаўнага народнага брацтва ў імя Жыватворнага Крыжа Гасподняга і Мінскага царкоўнага гісторыка-археалагічнага камітэта, прымаў актыўны ўдзел у жыцці Мінскай епархіі.

Маючы шырокую культурную скіраванасць, камітэт ажыццяўляў навукова-асветніцкую працу па даследаванню і папулярызацыі помнікаў мінуўшчыны. Як пісаў выдаваны ім часопіс “Минская старина”, 28 лютага 1909 года савет таварыства арганізаваў публічны вечар, які ўключаў чытанне лекцый і выкананне “духоўных песнапенняў, што былі добра выкананы архірэйскім хорам пад кіраўніцтвам В.І.Кашына”[9]. І на брацкім свяце з нагоды ўзвіжання Жыватворнага Крыжа Гасподняга 14 верасня 1909 года” архірэйскі хор у агульным складзе спяваў

1 Вокладка выдадзенай кантаты Васіля Кашына.
2 Кафедральны Петрапаўлаўскі сабор. Пачатак XX стагоддзя.
3 Духоўная семінарыя на Аляксандраўскай вуліцы. Пачатак XX стагоддзя.
4 Архірэйскі дом і Крыжовая царква на вуліцы Скобелеўскай. Пачатак XX стагоддзя.

набажэнства і ... выканаў некалькі лепшых ... канцэртных песнапенняў"[10].

Акрамя таго, хор Кашына выступаў у архірэйскіх пакоях у час багаслоўскіх чытанняў, якія арганізоўваліся па нядзелях для інтэлігенцыі Мінска і асвятлялі пытанні рэлігійнай думкі і жыцця. Тут гучалі канцэрты "Господь — просвещение мое", "Возведох очи моя ко Господу" Бартнянскага, а таксама "Достойно есть" Ламакіна, "Царю небесный" Вендзеля, "Блажен муж" Грыгор'ева[11]. Як заўважалі сучаснікі, гэтыя сходы былі "надзвычай цікавымі ў інтэлектуальным жыцці Мінска"[12].

Адначасова са сталай выканальніцкай практыкай Кашын прысвячае сябе і музычна-педагагічнай дзейнасці, выкладае спевы і працуе са студэнцкімі харамі навучальных устаноў праваслаўнай канфесіі. Так, 14 сакавіка 1904 года ён узначаліў канцэрт аб'яднанага хору выхаванак Мінскага жаночай вучэльні духоўнага ведамства і выхаванцаў Мінскай духоўнай семінарыі. Праграма двух аддзяленняў уключала разнастайныя кампазіцыі старой і новай царкоўнай музыкі. Сярод іх былі "С нами Бог" Грыгор'ева, "Уязвленную мою душу" Львова, "Чертог твой вижу" Турчанінава, "Молитву пролию ко Господу" Архангельскага, "Житейское море" епіскапа Гермагена, ірмасы Вялікай Суботы Сакалова, малітвы "Храни, Господь, Царицу-мать", "Покаяния отверзи ми двери"[13]. На канцэрце прысутнічаў епіскап Мінскі і Тураўскі. "Адпаведна жаданню яго праасвяшчэнства" злучаны хор пад кіраўніцтвам Кашына быў потым запрошаны "спяваць пасля Вялікадня ў кафедральным саборы пры архірэйскім богаслужэнні"[14].

З 30 жніўня 1904 года Кашын заняў пасаду выкладчыка царкоўных спеваў у духоўных навучальных установах Мінскай епархіі[15]. Напэўна, у той час рэгент вёў таксама курсы спеваў для настаўнікаў царкоўнапрыходскіх школ, якія рэгулярна адбываліся ў Мінску. Сведчанне гэтага — створаная ім кантата "Вясковы настаўнік" на словы Л.Цвяткова. На тытульным аркушы нотнага тэксту змяшчаецца тлумачэнне, што твор быў "выкананы на педагагічных курсах настаўнікамі і настаўніцамі царкоўных школ Мінскай епархіі 22 ліпеня 1910 года". У тым жа годзе ён быў надрукаваны ў Варшаве.

Кантата Кашына ўслаўляе высакародную працу вясковага настаўніка, чый асветніцкі абавязак — бескарыслівае служэнне грамадству дзеля "святла сапраўдных ведаў". Сачыненне ўяўляе сабой чатырохгалосы хор а capella. Яго жанравыя вытокі можна адшукаць у кантах-гімнах, якія былі распаўсюджаны ў XVII—XVIII стагоддзях у Беларусі, Украіне і Расіі. Між тым музыка кантаты па свайму вакальнаму стылю блізкая да гучання хвалітны — урачыстага, велічнага песнапення праваслаўнай літургіі. Так у творы Кашына спалучаліся глыбокія традыцыі храмавых і свецкіх спеваў, якія на працягу тысячагоддзя стваралі багаты свет славянскай харавой культуры.

Чым больш уважлівы наш погляд у мінулае айчыны і яе мастацкае жыццё, тым усё больш відочнымі аказваюцца трывалыя ніці, якія злучаюць культуру пачатку і канца XX стагоддзя. Канец цяперашняга стагоддзя быў адзначаны шырокім адраджэннем духоўнай музыкі — і ў набажэнствах, і ў канцэртным выканальніцтве, і ў практыцы беларускіх кампазітараў. Гэта зрабілася адлюстраваннем яе роскввіту на пачатку стагоддзя, аднаўленнем перарванай сувязі з мінулым. І разам з тым працягам і развіццём творчых намаганняў музыкантаў, якія знаходзіліся ля вытокаў сучаснага мастацтва. Адным з іх быў рэгент архірэйскага хору і мінскі кампазітар Васіль Іванавіч Кашын.

Пераклад з рускай мовы.
Фота з архіва
аўтара артыкула.

[1] Минский листок. 1887. № 27.
[2] Белорусский вестник. 1904. № 37.
[3] Братский листок. 1907. № 15.
[4] Братский листок. 1908. № 36.
[5] Северо-Западный край. 1904. № 372.
[6] Северо-Западный край. 1904. № 391.
[7] Северо-Западный край. 1904. № 395.
[8] Абрамовіч З. Няходжанымі сцежкамі // Полымя. 1971. № 4.
[9] Минская старина. Вып. 1. Мн., 1909.
[10] Братский листок. 1909. № 31—32.
[11] Белорусский вестник. 1905. № 69.
[12] Белорусский вестник. 1905. № 61.
[13] Северо-Западный край. 1904. № 401.
[14] Северо-Западный край. 1904. № 413.
[15] Минские епархиальные ведомости. 1907. № 21.

Традыцыйныя беларускія корчмы

Юлія ЗАХАРЫНА

Корчмы вядомыя з часоў Кіеўскай Русі (X–XI стст.) і заўсёды былі неадлучнай часткай ансамблевай забудовы. Іх архітэктурнае аблічча шмат у чым залежала ад гістарычных умоў і эканамічнага развіцця краіны.

Асабліва інтэнсіўнае будаўніцтва корчмаў назіраецца з XVI ст., калі іх размяшчэнне і парадак дзейнасці пачалі рэгламентавацца Статутамі Вялікага Княства Літоўскага, вялікакняжацкімі прывілеямі. Размяшчэнне корчмаў ля шляхоў, пры ўездах у населены пункт, на гандлёвай плошчы ці каля рынку не было выпадковым. Тут падарожнік мог знайсці сабе ежу ці спыніцца на начлег, тут праводзіліся сходы жыхароў вёскі, збіралася моладзь на танцы.

Найбольшае распаўсюджанне мелі корчмы ў фальварках, мястэчках і гарадах. Напрыклад, у Друі ў 1643 г. іх было больш за 100 на 306 дамоў[1].

У другой палове XVI ст. найбольш яскрава адлюстроўвалі асноўныя заканамернасці развіцця грамадскага дойлідства фальваркі, якія, паводле меркавання Ю.А.Якімовіча, займалі вылучнае месца пры размяшчэнні іх каля корчмаў[2].

Пад уплывам знакамітай "Уставы на валокі" (1557 г.) пачалі фарміравацца вёскі вулічнага тыпу з характэрным размяшчэннем дамоў тарцовым фасадам да вуліцы і развіццём сядзібных пабудоў углыб участка. Пры гэтым карчма ставілася бліжэй да вуліцы, у большасці выпадкаў – уздоўж яе.

У мястэчках і гарадах з высокай шчыльнасцю забудовы ўчасткі пад будаўніцтва корчмаў былі малыя і на іх немагчыма было размясціць побач гаспадарчыя пабудовы. У вясковай мясцовасці ўмовы дазвалялі будаваць пры карчме свіран, хлеў, гумно, адрыну, стайню, бровар, саладоўню. Аднак найбольш часта сустракаліся комплексы, якія ўлучалі карчму, бровар і саладоўню[3].

Паводле функцыянальнага прызначэння корчмы можна падзяліць на два тыпы: заезныя (тыпу гасцініцы) і шынковыя (тыпу харчэўні). Першыя складаліся з вялікай хаты (шынкоўні), дзе былі каморы, пакоі для пастаяльцаў, і "заезду", які служыў адначасова і сенцамі, і стайняй. Уздоўж сцен тут стаялі жолабы, канавязі, драбіны. Найбольш просты тып такой карчмы, заснаваны на прыбудове стайні да грамадскай часткі збоку, быў самы пашыраны ў Беларусі. Другі тып заезнай карчмы меў у аснове прыбудову стайні за грамадскай часткай (уздоўж усяго будынка, са скразным праездам праз сенцы, Т-падобнага плана). Таксама вядомыя корчмы заезнага тыпу, дзе з аднаго боку размяшчалася белая хата – гасцёўня для заможных падарожнікаў, з другога – чорная хата для простага люду (вёскі Ішкалдзь Баранавіцкага, Пліса Смалявіцкага раёнаў).

Шынковыя корчмы мелі больш простую архітэктурна-планіровачную структуру і складаліся з двух- (хата + сенцы) ці трохкамернага жылля (хата + сенцы + хата ці хата + сенцы + камора). Прызначаліся яны, адрозна ад заезных, толькі для продажу напояў і ежы. У шынку меліся кафляная грубка або камін для абагрэву памяшкання, мураваная печ для прыгатавання ежы, каля ўвахода – паліцы для посуду. У шынках і сенцах асобна вылучаліся каморы для карчомнай маёмасці, прадуктаў харчавання і святліцы для заможных гасцей, дзе ставіліся ложкі, шафы, стол з абрусам, крэслы, лямпа-газоўка, свечкі ў падсвечніках. Такія корчмы вядомыя пад Оршай, у Дзярэчыне, Манькавічах, Паставах, пад Слонімам, Полацкам і інш.

Знешні выгляд карчмы залежаў як ад будаўнічых матэрыялаў, так і ад мясцовых традыцый аздаблення пабудоў. Будаваліся корчмы пераважна з дрэва, радзей – з цэглы. Корчмы заходніх раёнаў (Панямонне) мелі падмурак з камення, сцены з брусоў, страпільны ці двухсхільны дах, на вокнах – аканіцы. Галоўны фасад такіх корчмаў часта меў галерэю на слупах, накшталт падсені жытла[4]. На Паазер'і корчмы будаваліся з бярвення, сцены злучаліся ў вугал з астаткам, вокнаў было няшмат (Лётцы каля Віцебска, 1775 г.). Корчмы Заходняга Палесся адрозніваліся саламяным чатырохсхільным дахам, нізка спушчаным на зруб. У канструкцыі брамаў і дзвярэй не выкарыстоўваліся металічныя элементы. Характэрным для корчмаў Заходняга Палесся было выкарыстанне ў інтэр'еры стацыянарнай мэблі, якая ўкопвалася ў зямлю[5].

Адным з найбольш важных элементаў інтэр'ера была печ. Аздабляліся печы кафляй рознага колеру: сіняй, зялёнай, карычневай, шэрай. Традыцыйнымі былі курныя печы. Аднак нярэдка пасярэдзіне шынка ставілі яшчэ адну печ, якая атрымала назву "груба". Вельмі пашыраныя былі грубныя печы ў XVIII–XIX стст.

Адной з асаблівасцяў архітэктуры корчмаў былі вокны вялікіх памераў. Прычым у адным памяшканні можна было сустрэць вокны рознай велічыні, формы і канструкцыі (Старая Мыш Баранавіцкага раёна, 1725 г.; Дзятлава, Аханава, 1840 г.).


1

Вядома яшчэ адна назва будынка, блізкага паводле функцыі да карчмы, – аўстэрыя. Распаўсюджаная з XVIII ст., аўстэрыя, як і карчма, звычайна размяшчалася ў цэнтры горада ці мястэчка, каля рынку. Як адзначае С.А.Сергачоў, нездарма ў інвентарным апісанні адзін і той жа будынак часам меў назву і "карчма", і "аўстэрыя" (Рэпля каля Ваўкавыска, 1795 г.)[6]. Сама назва "аўстэрыя", запазычаная з італьянскай мовы, мела, хутчэй за ўсё, рэкламны характар. Ад карчмы яна адрознівалася большымі памерамі і наяўнасцю трапезнай залы, дзе ладзіліся святы, урачыстасці (аўстэрыі "Раскоша" і "Нёнза" ў Гродне).

На сумежных з Беларуссю тэрыторыях (Украіна, Польшча) карчма як тып грамадскай пабудовы таксама шырока бытавала. Корчмы паўночна-заходняй Украіны вызначаліся багаццем архітэктурных стыляў, якія могуць уразіць нават сучасных архітэктараў. Найчасцей гэта былі драўляныя пабудовы, аднак кожны гаспадар імкнуўся выявіць у экстэр'еры свой уласны стыль. Узводзіліся корчмы ў розных месцах: уздоўж дарог ці на іх перакрыжаванні, на ўзвышшах, а таксама ў барах і лясах. Але пераважна карчма ставілася на відным месцы, каб яна была відаць здалёк. Валодалі корчмамі звычайна яўрэі. Культура абслугоўвання была даволі высокай; наведвальнікам прапаноўвалі разнастайныя напоі (гарбату, піва, гарэлку і г. д.), у асартыменце заўжды былі салёная рыба і смятана. Памеры і знешнее аблічча корчмаў былі розныя: ад вялізных, у два паверхі да зусім маленькіх, так званых "дахах на слупах"[7]. У некаторых корчмах багата аздабляўся інтэр'ер – роспісамі на сценах. Адрозна ад беларускіх корчмаў, у якіх сталіся курныя ці грубныя печы, украінскія мелі комін (звычайна атынкаваны). Але ў Беларусі ў архітэктуры корчмаў у большай ступені, чым на Украіне, выявілася сувязь з народным жыллём, для якога характэрныя прастата і рацыянальнасць.

2

3

4

У канцы XVIII–пачатку XIX стст. корчмы як тып грамадскай пабудовы пачалі страчваць былое значэнне, атрымаўшы далейшае развіццё ў пабудовах новых тыпаў: гасцініцах, паштовых станцыях, пастаялых дварах, гарадскіх рынках, гандлёвых радах і інш. Традыцыі беларускага народнага дойлідства выявіліся тут найперш у тым, што большасць гэтых будынкаў былі драўляныя. Гандлёвыя рады звычайна мелі галерэю, што сведчыць пра ўплыў традыцыйнага тыпу жытла з падсенню, які меў лаўку з галерэяй перад уваходам.

Увогуле архітэктура грамадскіх пабудоў, у прыватнасці корчмаў, цікавая яшчэ тым, што ў ёй паяднаўся элементы панавальных на час узвядзення мастацкіх стыляў з традыцыямі беларускага народнага дойлідства.

Дзесьці з канца 1960-ых гг. у грамадстве ўзрастае цікавасць да культурнай спадчыны. У гэты час у Беларусі пачынаюць распрацоўвацца першыя праграмы па ахове і рэстаўрацыі архітэктурных помнікаў. У 1968 г. ствараюцца Рэспубліканскія спецыялізаваныя навукова-рэстаўрацыйныя майстэрні (цяпер Камітэт па рэстаўрацыі і кансервацыі помнікаў пры Міністэрстве культуры Беларусі). На дзяржаўным узроўні прымаюцца праграмы стварэння ахоўных зон гістарычных цэнтраў гарадоў, асобных помнікаў і ансамблевай забудовы. Гістарычныя раёны робіцца запаведнымі куткамі, мастацкі і эстэтычны змест якіх істотна ўзбагачае асяроддзе гарадоў[8].

Змены 1970-ых гг. выявіліся ў павышанай увазе да гісторыі культуры помнікаў, у выданні законаў і ўрадавых пастаноў пра ахову помнікаў, рэстаўрацыйныя работы і даследаванні архітэктурнай спадчыны. У 1970-ых гг. пачынаецца і глыбокае навуковае вывучэнне гісторыка-архітэктурнай спадчыны Беларусі. Крыху пазней выходзяць у свет шматтомнае выданне Збору помнікаў гісторыі і культуры Беларусі, "Гісторыя беларускага мастацтва" ў 6 тамах. Гэтыя выданні энцыклапедычнага тыпу, звязаныя са скрозным даследаваннем тэрыторыі і ўсеагульным улікам каштоўнай спадчыны, паспрыялі далейшай распрацоўцы праблем, актуальных для аховы і выкарыстання культурнай спадчыны. З гэтага часу да вывучэння культуры гарадоў і вёсак, выяўлення іх нацыянальных асаблівасцяў далучаюцца гісторыкі, архітэктары, мастацтвазнаўцы, этнографы. Менавіта сумесныя намаганні спецыялістаў дазваляюць глыбей пранікнуць у сутнасць фарміравання і развіцця народных асноў і традыцый беларускага дойлідства.

На пачатку 1990-ых гг. актывізуецца рух за нацыянальнае адраджэнне і значна ўзрастае зацікаўленасць нацыянальнымі традыцыямі. Аднак на сённяшні дзень яшчэ застаецца адкрытым пытанне дзейснай аховы помнікаў, і перш за ўсё драўлянага дойлідства. Кепскі тэхнічны стан драўляных пабудоў, недастаткова поўны іх улік, а таксама тое, што большасць з іх знаходзіцца ў асабістай уласнасці грамадзян, якія, пераселяючыся ў новыя дамы, разбіраюць старыя пабудовы, несумненна, спрычыняюцца да паступовага знішчэння яшчэ захаваных традыцыйных помнікаў народнага дойлідства. Дзеля вырашэння такой складанай сітуацыі ў сярэдзіне 1990-ых гг. створаны музей дзейных тэхналогій "Дудуткі".

На сёння музейны комплекс у Дудутках улучае кузню, двухпавярховую пякарню, сыраварню, ганчарную майстэрню з печчу для абпальвання і памяшканнем з калекцыяй аўтэнтычнай керамікі, сталярную майстэрню з драўлянымі прыладамі працы, гараж з рэтра-аўтамабілямі і інш. Акрамя таго, у музеі ёсць дзейны драўляны млын пачатку XX ст. У хуткім часе тут плануецца таксама ўзвесці карчму, праект якой ужо падрыхтаваны архітэктарамі А.Ф.Базевічам і С.А.Сергачовым.

У плане карчма ўяўляе сабой комплекс будынкаў, якія пры блакіроўцы ўтвараюць прамавугольнік з дыяганальным выступам будынка рэстарана. Архітэктурна-прасторавая кампазіцыя карчмы будуецца на прынцыпе замкнёнага двара са скразным праездам і зручнай арганізацыяй унутранага дворыка. У цэнтры двара плануецца ўзвесці сонечны гадзіннік з драўлянымі скульптурнымі выявамі язычніцкіх багоў. Сам двор будзе прызначаны для культурна-масавага адпачынку, тут зможа збірацца моладзь на традыцыйныя беларускія святы накшталт Калядаў, Масленіцы, Купалля.

Архітэктурна-планіровачная кампазіцыя музея-карчмы ў Дудутках складаецца з асобных будынкаў, арганічна звязаных між сабою. План пабудовы прадугледжвае будынак непасрэдна карчмы (рэстарана) з залай на 50 пасадачных месцаў; кухонны блок з памяшканнямі абслугоўнага персаналу; будынак гасцініцы на 40 месцаў з нумарамі рознага ўзроўню камфорту; будынак кацельні; паveці для рэтра-аўтамабіляў. Пабудова вызначаецца надзвычай буйным маштабам, неўласцівым для беларускіх корчмаў. Будаўнічы аб'ём яе – 8622 м³, з іх аб'ём гасцініцы – 4160 м³, рэстарана – 2592 м³.

І хоць музей-карчма ў Дудутках істотна адрозніваецца ад гістарычных пабудоў беларускіх корчмаў, гэтаму праекту ўласцівы рысы, што адпавядаюць яго функцыянальнаму прызначэнню. Музей-карчма будзе ўвасабляць яскравую вобразнасць. Аўтары праекта (А.Ф.Базевіч, С.А.Сергачоў) імкнуцца атрымаць як у знешнім абліччы, так і ў інтэр'ерах новае гучанне. Аднак нярэдка ў канструкцыі пабудовы побач з новымі элементамі можна сустрэць і рэтраспектыўныя рысы беларускай архітэктуры. Цікавая задума ў гэтым сэнсе – манументальна-мастацкае вырашэнне экстэр'ера. Крывалінейныя барочныя матывы франтонаў гарманічна спалучаюцца з двухсхільным дахам – своеасаблівым элементам народнага дойлідства. Хочацца падкрэсліць, што адным з адметных элементаў знешняга аблічча музея-карчмы ў Дудутках з'яўляюцца шматлікія вокны рознай формы і велічыні, што характэрна для традыцый будаўніцтва корчмаў у XVI–XIX стст. Унесеныя ў аздабленне экстэр'ера пабудовы рэтраэлементы, звязаныя з вобразным адлюстраваннем тэмы, узбагачаюць планіроўку комплексу музея-карчмы.

І менавіта такое вырашэнне аблічча музея-карчмы ў Дудутках спрыяе адраджэнню традыцый беларускага народнага дойлідства ў пераасэнсаваным выглядзе.

---

[1]Сергачев С.А. Белорусское народное зодчество. Мн., 1992. С. 159.

[2]Якимович Ю.А. Зодчество Белоруссии XVI – середины XVII вв. Мн., 1991. С. 14.

[3]Сергачев С.А. Белорусское народное зодчество. Мн., 1992. С. 160.

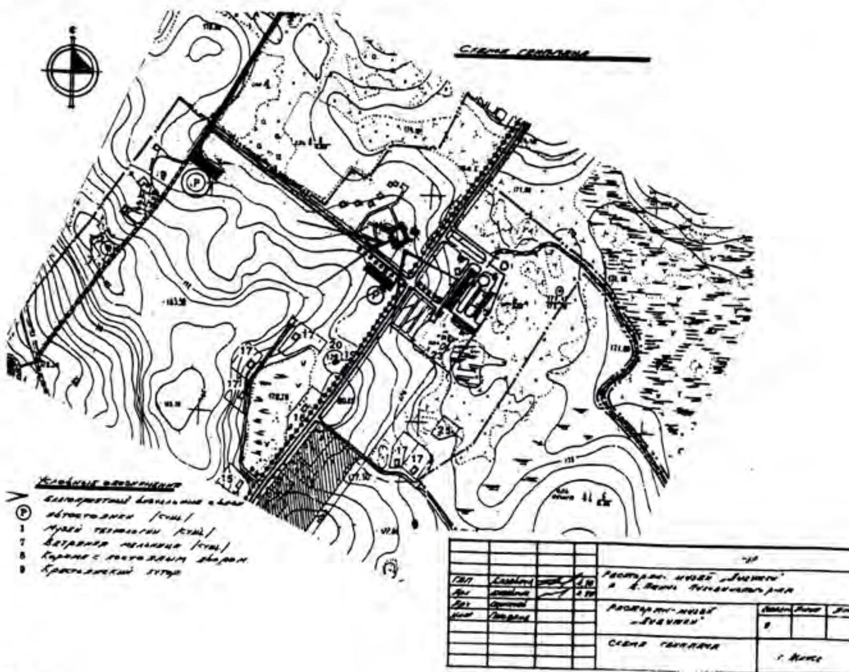
[4]Беларусы: У 8 т. Т. 2: Дойлідства. Мн., 1997. С. 167.

[5]Сергачев С.А. Белорусское народное зодчество. Мн., 1992. С. 167.

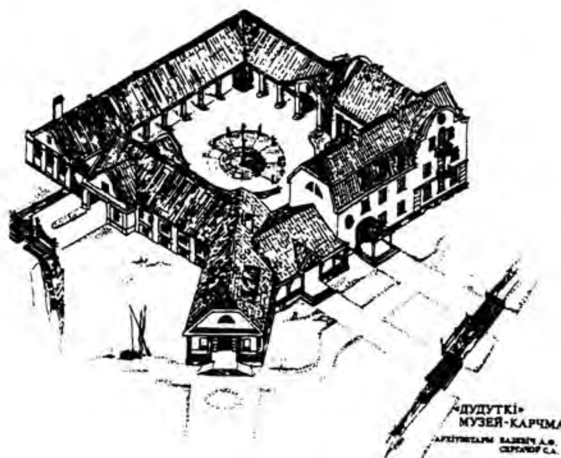
[6]Там сама. С. 164.

[7]Tygodnik ilustrowany. Warszawa, 1864. № 234. С. 103.

[8]Лакотка А. У пошуках вобраза будучыні: Рэтраспектыўныя рысы архітэктуры Беларусі канца XX стагоддзя // Мастацтва. 1999. № 3. С. 49.



5



6

1 Украінская карчма. Малюнак з натуры Пржышыхоўскага.
2 Фрагмент галоўнага фасада карчмы ў Ашмянах. XIX ст.
3 Карчма ў Ашмянах. XIX ст.
4 Карчма ў вёсцы Крыжоўка Слонімскага павета. XIX ст.
5 Схема генплана пабудовы карчмы ў Дудутках.
6 Праект пабудовы карчмы ў Дудутках. Архітэктары А.Базевіч і С.Сергачоў.

Юміс знаходзяць на шчасце, або Ці толькі беларусы любяць саломку

Людміла МАЛЕНКА



1

У нашых вёсках і цяпер разам з беларусамі жывуць і палякі, і рускія, і ўкраінцы, літоўцы, латышы, татары, а ў гарадах і мястэчках — яўрэі, карэйцы, кітайцы, немцы, французы, чэхі... Вопыт узаемадачыненняў розных народаў дазваляе атрымаць адказ на многія пытанні, а часам і запоўніць белыя плямы ў светапоглядзе свайго народа.

Саломка — гэта адзін з тых матэрыялаў, які беларусы, латышы, літоўцы, рускія, украінцы, палякі з даўніх часоў выкарыстоўвалі для стварэння рэчаў ужытковага і абрадавага прызначэння і для вырабу аздабленняў.

У другой палове XX ст. дзякуючы намаганням Навукова-даследчай мастацка-эксперыментальнай лабараторыі тады Міністэрства мясцовай прамысловасці беларуская саломка атрымала другое жыццё і цяпер успрымаецца як своеасаблівая візітоўка беларускага народнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Праўда, большасць саламяных вырабаў страціла свой спрадвечны сэнс. Таемнае, сімвалічнае значэнне птушачак, конікаў, якія плаваюць у прасторы ў пранізаных паветрам простых і складаных канструкцыях, і знакавы сэнс самога матэрыялу на сёння ўжо практычна не ўлічваюцца.

Падабенства форм і некаторых тэм, якія ўсё ж такі можна сёння прачытаць у саламяных вырабах беларусаў, латышоў, літоўцаў, роля саломкі ў рытуальна-абрадавых дзействах наводзяць на думку пра падабенства, еднасць іх міфатворчых традыцый.

Вёскі, дзе і сёння жыве шмат латышоў, раскіданы па розных тэрыторыях і раёнах этнічнай Беларусі. Цесныя ўзаемадачыненні беларусаў і латышоў звычайна адзначаюць, пачынаючы з XIII стагоддзя. З гэтага часу захаваліся пісьмовыя сведчанні — 6 актавых дакументаў 1226—1300 гг. пра рэгуляванне гандлёвых адносін паміж полацкімі і віцебскімі князямі з аднаго боку і лівонскімі ўладамі — з другога. Да XIX ст. гэтыя кантакты развіваліся на тэрыторыях, падпарадкаваных розным дзяржавам, з больш актыўным удзелам з боку латышоў. З другой паловы XIX ст. цесныя судакрананні паміж латышамі і беларусамі былі перанесены на этнічныя беларускія землі. Развіваліся яны ў межах аднаго дзяржаўнага ўтварэння — Расійскай імперыі і былі непасрэдна звязаны з перасяленнем латышоў у этнаграфічныя вобласці беларусаў. Супала гэта з перыядам так званага "вызвалення" сялян у Латвіі. Па існаваўшых на той час законах латышскія сяляне ў сваёй масе аказаліся без зямлі і трапілі ў яшчэ большую залежнасць ад абшарнікаў. І менавіта перасяленне стала для многіх латышоў выйсцем з цяжкага эканамічнага становішча.

Дакументы сведчаць, што ў 1840-ых гадах колькасць сялян, якія з-за беззямелля і беспрацоўя вымушаны былі кідаць свае мясціны, значна вырасла. У 1847—1848 гг. сяляне масамі ўцякалі ад сваіх абшарнікаў з Дрысенскага, Себскага, Невельскага паветаў. Усе яны імкнуліся на ўсход. Сялян вярталі, каралі нават за выказанае жаданне перасяліцца. Але сілавымі метадамі праблему вырашыць было немагчыма.

Паводле даследаванняў латсектара АН Беларусі ў 1920-ых гг. XX ст., перасяленцы-латышы з'явіліся ў Беларусі ў пачатку 1860-ых гадоў. Іх часта запрашалі на працу і першапачаткова найчасцей выкарыстоўвалі ў якасці леснікоў. Латышы мелі славу добрасумленных і працавітых работнікаў.

Латышскія перасяленцы, у асноўным сяляне, стваралі кампактныя паселішчы ў Віцебскай, Магілёўскай, Мінскай губернях. Часам падсяляліся і ў беларускія вёскі або выходзілі на хутары.

На 1870 год у Віцебскай губерні налічвалася 176149 латышоў. Па перапісу 1897 года лік латышоў у беларускіх мясцовасцях быў такі: у Магілёўскай губерні — 7027, у Мінскай — 1686. Называліся так званыя Інфляндскія паветы, якія і на той час былі рэгіёнамі змешанага насельніцтва з вялікім працэнтам латышоў[1].

Кампактныя паселішчы стваралі невялікія нацыянальныя калоніі. У Мінскай губерні яны ўзніклі ў Барысаўскім, Бабруйскім, Слуцкім паветах (паводле тагачаснага адміністрацыйнага падзелу). На Магілёўшчыне — у Быхаўскім, Клімавіцкім, Чэрыкаўскім, Высачанскім раёнах. На Віцебшчыне — у Віцебскім, Гарадоцкім, Дрысенскім, Полацкім, Лёзненскім.

У Барысаўскім павеце Мінскай губерні латышы пачалі сяліцца і арандавалі зямлю з 1888 года ў Краснове, Упярэвічах. Але асобныя сем'і з'явіліся тут значна раней. У 1870 годзе гаспадар маёнтка Рудабелка запрасіў 72 латышскія сям'і. Потым гэтыя землі былі прададзены былым арандатарам з Латвіі. У Бабруйскім і Слуцкім паветах латышскія пасяленцы набылі зямлю з хутарамі Перавясна, Вечар, Былкаў, Залессе, Коўбук, Перакль. Усяго тут пасялілася 360 чалавек з Курляндыі.

На Магілёўшчыне адным з першых абшарнікаў, які запрасіў да сябе для працы латышоў-сялян, быў уладальнік маёнтка Грудзінаўка Быхаўскага павета граф Талстой. Першыя сем'і пераехалі сюды ў 1863 годзе. Гэта былі перасяленцы з Дандангенскай воласці Курляндскай губерні. Акрамя Грудзінаўкі, латышы рассяліліся па трох суседніх паветах. Тут яны стварылі сваю асобную нацыянальную воласць.

З 1866 г. уладальнік маёнтка Галічы ў Клімавіцкім павеце Каміёнак прадаў свае землі латышам. Латышскія сем'і былі ў суседнім маёнтку Рачкава. Латышы арандавалі і маёнтак Дабрына ў Высачанскім павеце.

На 1870 год у Клімавіцкім павеце на Магілёўшчыне ў маёнтку Галічы было 50 латышскіх сем'яў, у суседніх Антонаўцы, Янполі, Рысіне — адпаведна 28, 16, 14. У Быхаўскім павеце ў маёнтку Грудзінаўка на той час жыло 40 латышскіх сем'яў, у Чэрыкаўскім у некалькіх невялікіх маёнтках — 16.

У пачатку 1860-ых гадоў 10 латышскіх сем'яў пераехалі ў Вепранскі маёнтак Чэрыкаўскага павета. Яшчэ 40 латышскіх сем'яў пасялілася ў 1870 годзе ў Нарошлі, на землях араўлянскага і велінкоўскага маёнткаў.

Называюць яшчэ некалькі месцаў, дзе латышскія калоніі існавалі амаль што да 1920-ых гадоў. На Магілёўшчыне гэта паўлаўская, маляўская, лібаўская калоніі, а таксама ў вёсках Заруб'е, Пятровічы, Латрошча і інш.[2].

Найбольшая колькасць латышскіх паселішчаў узнікла на Віцебшчыне. З агульнай колькасці перасяленцаў у гэты рэгіён у перыяд 1877—1887 гг. 51,5% складалі латышы, 16,9% — літоўцы, 31,6% — іншыя.

Адпаведна тут называюць і большую колькасць латышскіх гаспадарак. Адно з першых месцаў, якое пачалі абжываць латышы на Віцебшчыне, быў усвяцкі маёнтак. Яго набыў адзін з курляндскіх абшарнікаў на пачатку 1860-ых гг. У XX ст. на землях гэтага маёнтка ўзнікла латышская калонія Пудаты.

Маёнтак Казляны і "яшчэ 3 паўмаёнткі", 2 карчмы, возера, смалакурні, 6 дзесяцін зямлі, вінакурня і піваварня, сады і гаспадарчыя пабудовы у Віцебскай губерні належалі аднаму "рыжаніну".

У 1870 годзе група латышоў з 24 сем'яў прыехала ў выдрэйскі маёнтак. Зямлю купілі ў абшарніка Багамольца за 12 тыс. руб. Большасць латышскіх паселішчаў з'явілася ва ўсходніх паветах Віцебскай губерні. У 1870—1885 гг. латышам ужо належалі маёнткі Выдрэя, Манулка, Глоднікі, Буя, Рамшына, Калiншчына, Лашнёва, Забалоцце, Вагроўшчына (Шлёмка) ў Высачанскім павеце. 57 латышскіх сем'яў купілі маёнтак Адамава Ніва ў Вілежскім павеце. У 1888 годзе латышы набылі вунаўскі маёнтак. У гэтым жа годзе 79 латышскіх гаспадароў пасяліліся ў вацлаўскім маёнтку Лепельскага павета. У 1882 годзе латышы набылі маёнтак Сташкава (непадалёку ад станцыі Плоская, паміж Лёзнам і Смаленскам). А ў 1889 годзе — 25 латышскіх сем'яў набылі асвейскі маёнтак у Полацкім павеце.

Названыя раёны і асобныя месцы станавіліся ачагамі нараджэння новых, суб'этнічных культурных з'яў.

У даследаваннях XIX ст. праз зафіксаваныя ў пісьмовых крыніцах помнікі латышскага фальклору, абрады яскрава прасочваецца традыцыя "ўшанавання" коласа-спарыша, наогул асаблівая роля саломкі ў жыцці латышскага народа. Падвоеныя каласкі-спарышы, іржаныя, пшанічныя, па-латышску "юмісы", мелі магічнае значэнне і часта выкарыстоўваліся ў самых розных абрадах. Канкрэтныя прыклады названыя ў рабоце Э.Вольтэра "Матэрыялы для этнаграфіі латышскага племені Віцебскай губерні". Аўтар піша: "Латышы лічаць вялікім шчасцем знайсці падобны двайны колас; прысутнасць яго ў полі шануецца як прыкмета багацця і паўнаты коласа (а значыць, ураджаю. — **Л.М.**). Такі колас акуратна захоўваецца ў клеці, дзе яго звычайна затыкаюць за бэльку".

З гэтым "коласам шчасця" звязваліся розныя вераванні і прыкметы. "Юміс" не абагаўлялі. Яму проста надавалі чалавечую сутнасць. Вылучалі старых і маладых "юмісаў" — юмейтаў і юмаленяў. У народных казках іх паводзіны былі вельмі падобныя на чалавечыя: паміж старэйшым і маладзейшым дапускалася нават высвятленне адносінаў па правілах амаль што чалавечых — юмейт можа пабіць юмаленя і пацягаць за чупрыну толькі за тое, "што той не згатаваў путры і не спёк аладак".

У звязанай з коласам латышскай культурнай традыцыі асабліва вылучаліся калядныя святы. У карагодзе, які моладзь арганізуе ў гэты перыяд, сувязь з коласам выяўляецца ў малюнку фігур карагода. Хлопцы ў карагодным танцы, ссунуўшы шапку на патыліцу, рабілі "смешныя паклоны", падобныя да хістання спелага коласа. Да шапкі, як правіла, чаплялі рукавіцу, якая, калі рухаўся чалавек, таксама рухалася, як флюгер.

Названы танец суправаджаўся песняй. Галоўны сэнс слоў — гэта ўслаўленне спарыша, добрая якасць якога разумелася як прыкмета будучага багацця і добрага ўраджаю.

Другая група песень раскрывае ролю юміса ва ўпрыгожванні жаночага касцюма (дарэчы, гэта пашырае нашы ўяўленні пра ягонае абрадавае значэнне). У словах адной, якую скарыстаем для прыкладу, апісана, як "талочную матухну" аздаблялі юмісавымі кветкамі. Гэта выглядала наступным чынам: "Ой, дзяўчаткі, ой, сястрыцы, упляціце спарыш у "пляцёнку". Заплятайце, пераканьце праз блісцінкавы вянок".

1 Т.Агафоненка. Каляд́оўшчыкі. Саломка, пляценне, 1977.
2 А.Лось. Дэкаратыўнае пано. Саломка, пляценне, 1978.



2

У Раснянскім павеце ў маёнтку Давойнава дажынкавыя вянкі, якія сялянкі неслі ў кожную хату, перадавалі гаспадыням з наступнымі словамі: "Прынесла я вянок не з руты, не з мяты, а з дарагіх гэтых ржаных каласкоў, якія зіму зімавалі, нічога не баяліся: ні расы, ні марозу, ні дажджу, ні непагадзі; на полі гэтай вёсачкі жалі іх, копы палічылі. Паедзем, вымалацім, у пуру насыплем: колькі зярнят у пуры, столькі соцень грошай пану на ўсялякія патрэбы: на дарагія сукенкі, і гасудару-імператару (каралю), і бедным людзям (сялянам), і жабракам".

Усе сітуацыі, якія сустракаюцца ў крыніцах, арыентуюць чалавека на асаблівы схаваны ў коласе сэнс. У жыццё ён упісваецца ў арганічным спалучэнні міфарытуальнага, сімвалічнага падтэксту і сваёй практычнай функцыі. У народнай традыцыі паміж гэтымі аспектамі адной з'явы калісьці існавала раўнавага. Часта практычны падыход вылучаўся наступова. З цягам часу магічная роля коласа страчвалася, саступаючы месца яго дэкаратыўнай, мастацкай ролі. Адбывалася гэта ў той паслядоўнасці, у якой назіраюцца змены ў жыцці народа ў і іх мастацтве, у веравызнаннях, поглядах на жыццё.

Традыцыі забываліся, страчваліся. Напрыклад, быў час, калі саломкаю выкладвалі сцежку маладым у вясельным абрадзе. Але пра гэтую традыцыю зараз мы памятаем толькі дзякуючы запісу, які быў зроблены ў XIX ст. А.Юшкевічам на вяселлі літоўцаў у Ковенскім павеце. "Ад дзвярэй клеці да ўваходных дзвярэй хаты вясельнікі пасыпаюць салому для маладой, рыхтуючы дарожку для таго, каб маладая не выпацкала свае ногі, калі яна першы раз (пасля шлюбнай ночы) выйдзе з клеці. Хлопцы на абодва бакі такога саламянага мастка працягваюць саламяныя вяроўкі і робяць з дошак памосты".

Раскрывае сутнасць сімвалічнасці такога памоста адпаведная традыцыя стварэння "кладачак" і "мосцікаў" у вясельным абрадзе латышоў. Гэта разумеецца як пераход да шлюбу ад вясны жыцця, выхад замуж ці ад'езд на чужыну. Саломка ў гэтым выпадку адпавядае сімвалу дабрабыту і ачышчальнай сілы; сімвалу жыццёвага духу (параўнайце з сённяшнім пажаданнем добрага шляху, літаральна — "мяккай дарогі".

І беларускія, і латышскія творы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва сведчаць пра блізкасць і даўнасць традыцый, звязаных з сімволікай саломкі. Паважлівыя адносіны да спарыша, якія можна адзначыць і ў латышскіх, беларускіх і літоўскіх вёсках, сведчаць пра шырокую геаграфію распаўсюджання блізкіх па сэнсаваму значэнню светапоглядаў. Сведчаннем таму робяцца формы і пластыка прадметаў не толькі абрадавага характару. Спарыш-колас шанавалі і ў некаторых раёнах Расіі (напрыклад, у Архангельскай, Тульскай абласцях) сярод літоўцаў.

І сёння творы беларускіх, латышскіх, літоўскіх народных майстроў захоўваюць сваю магічную сілу. Каб лепш засвоіць традыцыі, трэба часцей задумвацца над сэнсам, здавалася б, зусім простых рэчаў.

[1] НА РБ, ф. 4, воп. 12, спр. 11, 12, 13.
[2] НА МВ, ф. 6577, воп. 1, спр. 513.

Народная творчасць

Саломка выходзіць на подыум

Галіна БАГДАНАВА

Традыцыйнае мастацтва таму і завецца традыцыйным, што мусіць жыць, развівацца ў рэчышчы не толькі мінулай, але і сучаснай культурнай традыцыі і ўваходзіць, так бы мовіць, у звычку. Тыя віды народнага мастацтва, што не развіваюцца, не набываюць новых прыхільнікаў, ператвараюцца ў атавізмы і паступова адміраюць. Шмат гадоў назіраючы за існаваннем беларускага народнага мастацтва, я заўважыла, што паводле нейкіх унутраных законаў развіцця культуры традыцыі, якія яшчэ ўчора здаваліся самымі неперспектыўнымі, раптам не толькі набываюць новае жыццё, але робяцца флагманамі ўсёй народнай творчасці. Апошняе паўстагоддзя вярнула практычна з нябыту саломапляценне.

Спачатку фабрыкі мастацкіх вырабаў, і найперш Брэсцкая, дзе працавала старэйшына сучаснага саломапляцення Вера Гаўрылюк, захапляліся вырабам чыста побытавых рэчаў (падносаў, хлебніц, сумак, куфэрачкаў і г. д.) ды сувенірных лялек. Але праз нейкі час адкрыліся новыя, невядомыя дасюль магчымасці гэтага матэрыялу. Дачка Веры Гаўрылюк Таісія Агафоненка ўжо выплятала гіганцкіх саламяных коней, а ўнучка, Тамара Паўлоўская, якая цяпер жыве ў Францыі, марыла рабіць з саломкі чыста інтэр'ерныя рэчы — шырмы, абажуры і г. д.

У 1980-ыя—1990-ыя гады на кірмашах, святах, у мастацкіх салонах пачалі з'яўляцца саламяныя кветкі, павукі, адмыслова выплеценыя абручыкі для валасоў, пацеркі, бранзалеты і іншая біжутэрыя. З'явілася цэлае сузор'е адукаваных, арыгінальных майстроў: Лідзія Главацкая, муж і жонка Саламянкі, Галіна Сапун, Кацярына Арцёменка і іншыя. Саломапляценне стала папулярным і на вёсцы, і ў горадзе. Саюз майстроў народнай творчасці з поспехам правёў рэспубліканскі конкурс саломапляцення, які стаў святам не толькі для майстроў, але і для гледачоў.

Сёння адмысловыя вырабы з саломкі, вырабы, паводле якіх можна меркаваць пра будучае развіццё гэтых традыцый, заўсёды сустрэнеш на абароне дыпломных работ і ў Беларускім універсітэце культуры, і ў Мінскім педагагічным універсітэце, і ў Мінскім педагагічным каледжы. Дзёрзкія маладыя творцы не толькі робяць з традыцыйнага матэрыялу сучасныя сувеніры, уводзяць саломку ў інтэр'ер, але і выводзяць яе на подыум.

На апошнім Міжнародным фестывалі дзіцячай моды "Калейдаскоп фантазіі", які на веснавых канікулах праходзіў у Мінскім палацы дзяцей і моладзі, касцюмы, у якіх выкарыстоўваліся дэталі з саломкі, гледачы прымалі "на ўра". "Беларускім золатам" хацелася назваць гэты крохкі і адначасова такі падатны ў пляценні матэрыял.

Некалькі адмысловых галаўных убораў прадэманстравалі навучэнцы Рэспубліканскага каледжа мастацтваў. Ганна Чарнушэвіч, Марыя Нячаева, Наталля Прэдка, Галіна Ермаловіч прадстаўлялі мадэлі, у якіх набылі свой саламяны вобраз Пізанская і Эйфелева вежы, абеліск на мінскай плошчы Перамогі. У касцюме ж, які падрыхтаваў Дзяніс Мяжуй, апроч ажурнага саламянага капелюша, яшчэ выкарыстоўвалася безліч саламяных дэталяў. Ён называўся "Незнаёмка". І сапраўды, у руху мігценне саламяных пацерак стварала поўную ілюзію сонечнага вэлюму. Дзяніс цяпер вучыцца ў 10 класе, збіраецца быць мастаком, а саломапляценне для яго застаецца, так бы мовіць, любімым хобі. Пытаюся ў яго:

— Дзяніс, але ж плесці з саломкі вы, пэўна, навучыліся яшчэ да каледжа?

— Я родам з Новалукомля. Там, у школе мастацтваў, у нас даўно працуе гуртoк саломапляцення. І я, у асноўным на канікулах, хаджу займацца да майстрыхі — Тэрэзы Альфонсаўны Худзяковай. Ад яе пераняў першыя прыёмы пляцення. Ну, а потым мне ў рукі трапіла кніга Кузняцовай і Лабачэўскай. І я ўжо сам засвойваў сакрэты гэтага майстэрства. Выплесці магу практычна ўсё. Раблю куфэркі, кветкі, пано... Што-нішто нават прадалося летась на Віцебскім "Славянскім базары". Саломка — вельмі зручны, удзячны матэрыял. Да таго ж практычна нічога не каштуе. Раней жа салому часцей у якасці падсцілкі выкарыстоўвалі... А вось прыкладзеш старанне — і зоркі, сонейкі саламяныя засвецяць... Цяпер у нас у каледжы пачаў працаваць факультатыў, які вядзе Людміла Заграбаева. І я магу займацца саломапляценнем не толькі на канікулах.

Людміла Заграбаева — выпускніца Беларускай акадэміі мастацтваў. Скончыла аддзяленне шкла і керамікі і некаторы час працавала ў сябе на радзіме, у Хойніках, на фабрыцы мастацкіх вырабаў. Там і пачала плесці з саломкі.

— Людміла, пэўна, не памылюся, што і вашым галоўным настаўнікам стала кніга Н.Кузняцовай і В.Лабачэўскай "Возьмем простую саломку"?

— Вядома. І калі я прыехала ў Мінск, пайшла адразу да Ніны Кузняцовай. Кажу: "Добры дзень. Я ваша вучаніца-завочніца". Пасля чаго яна дала мне шмат карысных парад. Я люблю плесці наборы, ці, лепш сказаць, своеасаблівыя ансамблі саламяных вырабаў. Напрыклад, сумку і да яе — капялюшык. Хацела б выплятаць і рэчы для інтэр'ера. Мне здаецца, што менавіта за такімі вырабамі будучыня. Саломка — незвычайны, проста чароўны матэрыял. Яна выяўляе свае мастацкія якасці і ў фактуры, і ў аб'ёме, з яе можна плесці і чыста практычныя рэчы, і выставачныя ўзоры. Я ўжо некалькі гадоў вяду гуртoк саломапляцення ў Цэнтры пазашкольнай работы "Кантакт". Цяпер вось з захапленнем працую з навучэнцамі каледжа.

Сёння ў Рэспубліканскім каледжы мастацтваў, як я зразумела, пачаўся своеасаблівы саламяны бум. На вокнах, пад столлю з'явіліся самыя розныя, адмысловыя па канструкцыі "павукі". Кіраўніцтва танцавальнага ансамбля "Пацешкі" вырашыла выкарыстаць саламяную аздобу ў сцэнічных касцюмах. Да свята ў настаўнікі атрымліваюць выплеценыя вучнямі саламяныя пано. Рыхтуецца выстаўка вырабаў з саломкі і дэманстрацыя мадэляў, паказаных на Міжнародным фестывалі дзіцячай моды. У многіх рэчах адчуваецца ўжо далёка не традыцыйнае, а хутчэй канструктыўнае, дызайнерскае мысленне. Засвоіўшы прыёмы саломапляцення, моладзь імкнецца ўвасабляць у традыцыйным матэрыяле сучасныя вобразы. А гэта значыць, што ў гэтага рамяства ёсць будучыня.

1 Саламяная варыяцыя, зробленая пад кіраўніцтвам Людмілы Заграбаевай.
2 Вось так выглядаюць выплеценыя з саломкі "Пізанская вежа", "Эйфелева вежа" і "Абеліск на плошчы Перамогі ў Мінску".
3 Дзяніс Мяжуй са сваёй мадэллю.



1



2



3

Ці могуць рэчы размаўляць?

Тацццяна ЛІТВІНАВА

Рэгіянальныя асаблівасці ручнікоў Гомельшчыны. Спроба вывучэння

Збіранне музейных прадметаў — вельмі патрэбная і захапляючая праца. Часта яна спалучаецца з самымі сапраўднымі адкрыццямі. Знаходкі патрабуюць агалоскі, а сабраныя музейныя рэчы і матэрыялы проста неабходна паказваць людзям. Найлепшы экспазіцыйны прыём у такіх выпадках — выставачная дзейнасць. З якім захапленнем старыя прадметы разглядаюцца ў сучасных вітрынах! І як гэтыя прадметы даюць магчымасць наведвальнікам уявіць свет тых, хто рабіў іх, тых, хто валодаў імі!

Некалькі гадоў таму ў выставачнай зале Гомельскага абласнога краязнаўчага музея была арганізавана абласная выстава, прысвечаная найстаражытнейшаму прадмету беларускай культуры — ручніку. Было сабрана мноства разнастайных узораў з усяе Гомельшчыны. Нялёгка было арганізаваць усё ў адзіную кампазіцыю, але калі ручнік знаходзіў сваё адметнае месца, то пачынаў “размаўляць” з суседнімі ручнікамі, з намі. Аднолькавым для ўсіх ручнікоў сучаснай Гомельшчыны з’яўляецца імкненне да падзелу белага поля тканіны папярочнымі чырвонымі палосамі. Ручнікі розных тэрыторый адрозніваюцца кампазіцыйнай пабудовай гэтых палос, іх колькасцю, размяшчэннем арнаменту і памерамі тканін.

Найбуйнейшымі на Гомельшчыне з’яўляюцца дзве зоны культуры ручніка. Самы вялікі пласт — гэта тэрыторыя Усходняга Палесся ўздоўж плыні Прыпяці, да Дняпра. Другі — Гомельскае левабярэжжа Дняпра, Пасожжа да мяжы з Бранскай вобласцю.

Гомельскае левабярэжжа Дняпра, Пасожжа адрозніваюцца ад Правабярэжжа. Тут лепш захаваліся традыцыі абагульняючай стылізацыі раслінных і жывёльных кампазіцый, якія прыйшлі з далёкае даўніны, і геаметрычнай зладжанасці арнаментаў. У Кармянскім і да поўдня Гомельскага раёнах сустракаюцца, у асноўным, нешырокія (да 30 см) і нядоўгія (не болей за 3 м) ручнікі, з браным на матузах суцэльным бардзюрам са строгім малюнкам рамбічнай сеткі. Арнаментальная кампазіцыя выцягваецца вертыкальна, а ў ячэйках сеткі тугім роўным засцілам, у шахматным чаргаванні размешчаны ўзоры разбеленых фонам ромбаў ды крыжоў. Часта з абодвух бакоў ці з аднаго засціл-паласа аблямоўваецца стужкамі-бардзюрамі з аналагічным дробным арнаментам. Прычым можна заўважыць, што гэтая паласа з поўначы на поўдзень названае зоны мае тэндэнцыю да пашырэння, а бліжэй да Гомеля яна зроблена больш прафесійна і вытанчана. Тэрытарыяльна культура такога тыпу ручнікоў супадае з вызначанымі прафесарам М.Раманюком Буда-Кашалёўскім ці Гомельскім строямі[1], рукавы кашуляў якіх маюць таксама вертыкальна размешчаныя рамбічныя выявы, толькі з больш шырокімі прабеламі паміж імі.

Падобныя да вышэйазначаных па памерах дэкараваных канцоў і кампазіцыйнай пабудове ручнікі Добрушчыны. Але яны маюць і шэраг адрозненняў, таму хочацца вылучыць іх у асобны тып. Па-першае, іхняе “ўзорачча” (узорыстая частка) па малюнку крыху спрошчанае і пакідае больш “манументальнае” ўражанне. Цэнтральная шырокая паласа нібыта ўзбуйняе ці выяву вертыкальнага ланцуга ромбаў, ці выяву аднаго элемента. Тут арнаментаваныя бакавыя бардзюры больш шырокія, чым у гомельскіх ручніках. Іх рабілі ў тэхніцы перабору з прыціскной асновай; дзякуючы мясцоваму тэхналагічнаму прыёму ўзорысты ўток перакрываў не болей за тры ніткі, прапускаючы чацвёртую. Такім чынам дасягаўся пругкі рэльеф узору. Верагодна, што калісьці гэтыя ручнікі ткаліся ў старажытнай бранай тэхніцы, а новая тэхналогія магла з’явіцца пад уздзеяннем Добрушскай палатняна-ткацкай мануфактуры, што існавала тут у 1775—1831 гадах. На ёй выраблялі тканіны “на манер галандскіх” — тонкія льняныя хусткі, ручнікі, абрусы ды іншае[2]. На гэтай жа тэрыторыі з 1775 да 1804 года дзейнічала Кузьмінская палатняная мануфактура (цяпер вёска Кузьмінічы ў Добрушскім раёне)[3], на якой працавалі прыгонныя сяляне. Можа, таму ўзнікла тут складаная разнавіднасць аднабаковага перабору, які на беларускіх ручніках сустракаецца даволі рэдка[4]. Амаль ва ўсіх добрушскіх ручніках канцы вытканы паасобку і злучаны паміж сабою паласою белай тканіны, якая часта прышываецца ўпоперак, надаючы набожніку П-падобную форму. Своеасаблівая “прыступкавасць” знешніх абрысаў геаметрычных матываў дазваляе параўноўваць добрушскія ручнікі з суседнімі кралявецкімі, традыцыя якіх распаўсюджвалася з аднаго з мястэчак Украінскага Палесся[5].



1

Зусім невялічкая тэрыторыя на левым беразе Сожа, як кажуць у Карме, Засажэўе, абмежаваная на поўдні рэчкамі Іпуць і Харопуць і з выхадам праз Кармянскі раён да Рагачоўшчыны на поўначы, дае самую яркую на ўсёй Гомельшчыне традыцыю чырвонага ручніка, дзе захаваліся старажытныя арнаменты і разнастайныя тэхналагічныя прыёмы вырабу. Даўжыня палатна тут звычайна ад 3 да 5 м, шырыня — 40—50 см, абавязкова існуюць папярочныя палосы (ад 2—4 да 5—9 штук) з сіметрычным размяшчэннем узору ў паласе і прынцыпам люстраной сіметрыі ў кампазіцыі. Дэкоры палосаў даволі простыя, але выразныя, складаюцца з розных рамбічных і крыжападобных элементаў і вылучаюцца перамежаваннем з гладкімі чырвонымі рыпсавымі палосамі. Кампазіцыя паласатага “ўзорачча”, як правіла, аблямоўвалася тонкімі чырвонымі рыпсавымі стужкамі. Натыкаліся арнаменты бранай, закладной, пераборнай тэхнікай, нярэдка ў адным вырабе спалучалася адразу некалькі. Масіўным, багата аздобленым чырвоным канцам гэтых ручнікоў пасавала фонавая цяжкаватая сярэдзіна, ледзь не зрэбнай палатніны, тканая “елачкай” ці рамбічнай саржай, або перасечаная рытмічнымі чырвона-чорнымі рыпсавымі палосамі, часам з дробнымі пераборнымі слупкамі ці квадрацікамі. У гэтым рэгіёне можна вылучыць яшчэ некалькі зон, нават асобных вёсак, якія маюць свае адметнасці. Мастацтвазнаўца В.Фадзеева заўважае, што гэтыя ручнікі па спосабу ткацтва перагукаюцца з украінскімі закладнымі тканінамі[6]. На традыцыі ручніка вёскі Неглюбка Веткаўскага раёна, магчыма, уплывала казацкая культура. (Вопыт сумеснай беларуска-ўкраінскай выставы “Славянскія ўзоры” ў Гомелі паказаў, што неглюбскі касцюм падобны да жаночых строяў Палтаўшчыны.) І яшчэ: засваенне, напрыклад, на Веткаўшчыне тэхнікі філейнай перавіўкі магло быць звязана са з’яўленнем тут рускага насельніцтва. Дарэчы, і ў вышываных ручніках, што на гэтай тэрыторыі з’явіліся значна пазней, часта паўтараюцца традыцыі тканых. Прыклад таму — вядомыя на Рагачоўшчыне ад пачатку XIX ст. вышываныя лікавай гладдзю набожнікі[7], што маюць, апроч чырвонага, яшчэ і іншародны тут сіні колер, захоўваюць вертыкальную пабудову кампазіцыі і старажытныя арнаментальныя матывы.

Значна цяжэй вылучыць традыцыйныя асаблівасці палескіх ручнікоў. Тут вельмі адчувальнае моцнае вытворчае ўздзеянне, якое ішло з захаду да Дняпра, таму традыцыя стылізуецца, вуалізуецца і яе цяжка ўлавіць. Можна вызначыць галоўнае, што яднае прыпяцкія ручнікі: гэта — імкненне да густога папярочнага перасячэння даўжыні тканіны, якая значна большая, чым у падняпроўскіх (ад 3 да 7 м), або дробны арнамент, які мае частыя рапорты. Шырыня ручнікоў — 25—30 см. Кампазіцыйны цэнтр іх ледзьве вызначаецца, а то й зусім адсутнічае. Арнаментаваныя браныя палосы “расцякаліся па ўсім полі ручніка або канцэнтраваліся па краях, каб потым паступова перайсці ў больш вузкія і растаць у белым фоне”[8]. У некаторых мясцовасцях арнаментаванае натыканне пераўтварылася ў чырвоныя рыпсавыя стужкі, якія таксама часта падзяляюцца гарызантальнымі грабенчатымі слупкамі чорнага колеру і вузкімі белымі прамежкамі.

У цэнтральнай частцы гэтага рэгіёна (Акцябрскі, Калінкавіцкі, Рэчыцкі, часткова Светлагорскі і Жлобінскі раёны) ручнікі густа аздаблялі дробным арнаментальным натыканнем папярочных тонкіх бардзюраў. Гэты тып ручніка адпавядае Калінкавіцкаму народнаму строю. Бранае ткацтва гэтых ручнікоў мела рыхлыя доўгія працяжкі, а чырвоны засціл так густа перакрываў прабелы дробнымі элементамі, што арнамент ледзь чытаўся і здалёк стваралася ўражанне, быццам гэта суцэльныя чырвоныя палосы, што магло і падштурхнуць на замену браных арнаментальных бардзюраў саржава-рыпсавымі стужачкамі.



2

Больш доўгімі (5—7 м) ручнікі становяцца на поўдні (Хойніцкі, Брагінскі раёны). Выцягваючыся ў даўжыню, узбуйняюцца памеры ўзораў і шырыня палос, а белыя фонавыя палосы паміж імі быццам расцягваюцца. У гэтай самай зоне М.Раманюк вылучыў так званы Брагінскі строй.

Турава-Мазырскаму строю адпавядае культура ручніка на захадзе Гомельскага Палесся. Набожнікі выраблялі вельмі дэкаратыўнымі, з яшчэ большай шырынёю бардзюраў, кожны з якіх набіраўся бранаю тэхнікай і іх размяшчэнне здавалася адвольным. Буйныя раслінныя і жывёльныя матывы выконваліся аднарапортна, тады яны

1 Добрушскія ручнікі.
2 Кампазіцыя з сучасных ручнікоў на выставе ў Гомельскім абласным краязнаўчым музеі.
3 Кампазіцыя з ручнікоў Гомельскага раёна “Красны кут”.
4 Кампазіцыя з брагінскіх і хойніцкіх ручнікоў “Бераг”.

адыгрывалі ролю самастойных знакавых адзінак. Тураўскія майстрыхі аздаблялі свае вырабы пераборам з прыцiскной асновай i чатырохнітовым двухуточным ткацтвам.

Відавочная асіметрычнасць размяшчэння ўзораў у ручніках Прыпяцкай нізіны, іх даўжыня навялі Г.Нячаеву, даследчыцу Веткаўскага музея народнай творчасці, на думку, што гэта можа быць звязана з геаграфічнымі асаблівасцямі рэгіёна. Гэта значыць, у параўнанні з Пасожжам, дзе людзі жылі на высокіх берагах і акружалі сваё жыллё ўсімі гаспадарчымі пабудовамі, жыхары балотнай зоны вышуквалі і займалі далёкія адзін ад аднаго кавалкі прыдатнай для гаспадаркі зямлі. І асіметрычна размешчаныя на ручніках жыццёвыя знакі, магчыма, адлюстроўвалі іх светапогляд.

На Палессі чатырохнітовае двухуточнае ткацтва распаўсюдзілася на месцы белай палатніны, а часам актыўна ўплывала на арнаментацыю ручніка. На канцах часам пакідалася некалькі палатняных палос, дзе потым з'яўлялася вышыўка. Поле магло быць белым палатняным ці саржавым, а чырвоныя папярочныя палосы ўтваралі гарызантальныя фрагменты. Больш позняе рамізнае поле на месцы белага палатна магло ўзнікнуць пад уплывам мануфактурных тканін. На распаўсюджванне рамізнага ткацтва ў Мінскай губерні і за яе межамі маглі ўплываць і вырабы Нясвіжскай ды Слуцкай мануфактур. Яны існавалі ад пачатку XVIII да сярэдзіны XIX стагоддзя, тут працавала шмат прыгонных, а вырабы актыўна прадаваліся на кірмашах[9]. П.Шпілеўскі ў сваім "Падарожжы па Палессі і Беларускім краі" паведамляе, што Нясвіжскі кірмаш гэткі знакаміты ў Беларусі, як Ніжнегародскі ў Расіі, сюды "з'язджаюцца гандляры і купцы з Пінска, Давыд-Гарадка, Глуска, Мазыра, Мінска, Брэста, Вільні, Кіева і Варшавы"[10]. Да таго ж іншаземныя майстры на Слуцкай мануфактуры шаўковых паясоў перадавалі сваё майстэрства мясцовым прыгонным хлопцам. Каб пракарміць сям'ю, рабочыя і дома выраблялі паясы і што іншае[11]. Яшчэ больш мясцовых жыхароў прыцягвалі да працы на Парэцкай суконнай фабрыцы, якая размяшчалася на тэрыторыі цяперашняга Пінскага раёна, у в. Парэчча. Яна дзейнічала амаль 100 гадоў, тут працавала па некалькі соцень чалавек, а дзяцей навучалі грамаце і ткацкай справе ў вучылішчы[12].

Час, бясспрэчна, накладваў свой адбітак на развіццё ручніковых традыцый, ён не змог засцерагчы гэтыя вырабы ад знешніх уздзеянняў з боку суседніх тэрыторый і прамысловай прафесійнай вытворчасці. Але ж відавочна, што ў выпрацоўцы тканых вырабаў — ручнікоў — маглі захавацца рэшткі старажытнай традыцыі славянскіх рамёстваў. І таму цікава супаставіць вызначаныя намі рэгіянальныя зоны распаўсюджання ручнікоў на Гомельшчыне з зонамі рассялення славянскіх плямёнаў на гэтых тэрыторыях, калі нараджалася ткацкае мастацтва і арнамент. Прыпяцкая ягачастка — зямля дрыгавічоў, з поўдня падыходзілі драўляне; Пасожжа — радзіміцкая зямля з выхадамі на поўначы да крывічоў і на цяперашняй Добрушчыне — да севяран. На наш погляд, археалагічныя зоны супадаюць з тыпамі ручніка, і таму цікава было б разгледзець і асэнсаваць гомельскія ручнікі з улікам гэтага і дэталёвым выкарыстаннем сведчанняў пра ўплывы, якія, магчыма, адбываліся з цягам часу.


3


4

[1] Раманюк М.Ф. Беларускае народнае адзенне. Мн., 1988.
[2] Прамысловасць дарэвалюцыйнай Беларусі. Мн., 1988. С. 78.
[3] Там сама. С. 92.
[4] Фадзеева В.Я. Беларускі ручнік. Мн., 1994. С. 309.
[5] Па гістарычных месцах Кіеўскай Русі. Кіеў, 1990. (На ўкраінскай мове.)
[6] Фадзеева В.Я. Беларускі ручнік. Мн., 1994. С. 304.
[7] Там сама. С. 301.
[8] Там сама. С. 316.
[9] Прамысловасць дарэвалюцыйнай Беларусі. Мн., 1988. С. 125,145—146.
[10] Шпилевский П.М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. Мн., 1992. С. 79.
[11] Прамысловасць дарэвалюцыйнай Беларусі. Мн., 1988.С. 145—146.
[12] Там сама. С. 128.

Хроніка мастацкага жыцця

Фестывалі

✔ Восьмы раз у Магілёве прайшоў Міжнародны фестываль духоўнай музыкі "Магутны божа". Вось ягоныя вынікі. Гран-пры — хор "Зязюленька" з Крывога Рога (Украіна), сярод царкоўных хароў пераможца "Голас душы" парафіі св. Сымона і св. Алены (Чырвоны касцёл, Мінск), сярод вакальных калектываў — "Con Anima" з Магілёўскага музычнага вучылішча.

✔ У італьянскім Клузоне прайшоў VI Міжнародны харавы фестываль, на якім Беларусь прадстаўляў гродзенскі хор праваслаўнай і духоўнай музыкі "Дойлідства". Хор даў шэсць канцэртаў і запісаў кампакт-дыск з уласнымі творамі.

✔ У Міжнародным фестывалі "Разанскія агледзіны" (Расія) разам з дваццаццю лялечнымі тэатрамі Расіі, Украіны і Нарвегіі браў удзел Дзяржаўны тэатр лялек Беларусі са спектаклем "Ганеле" па п'есе Г.Гаўптмана.

✔ "Альфа-радыё" і адміністрацыя Першамайскага раёна беларускай сталіцы правялі 5 жніўня конкурс графіці "Твой горад". Дванаццаць каманд (па 5–10 чалавек у кожнай) працавалі ў мікрараёне Уручча над роспісам сцен. Мэта акцыі — далучэнне моладзі да ўпрыгожвання свайго горада.

✔ З 9 па 11 чэрвеня былая сталіца савецкай песні ў Польшчы горад Зялёна Гура зрабіўся месцам правядзення першага Фестывалю песні аб'яднанай Еўропы, арганізаванага гарадскімі ўладамі і Еўрапейскім Саюзам у рамках адной з яго праграм. Арганізатары фестывалю адразу паставілі ягоную планку высока, і таму пасля праслухвання дасланых у аргкамітэт дэмазапісаў да фінальнага тура былі допушчаныя прадстаўнікі ўсяго толькі 9 краін Еўропы — салісты і групы, якія мусілі выступаць у суправаджэнні "Big Warsaw Band" пад кіраўніцтвам Станіслава Фіялкоўскага. Журы конкурсу складалася з сямі чалавек — польскіх журналістаў і музыкантаў. Аргкамітэт фестывалю сам адабраў для выканання ў конкурсе з дзвюх дасланых кожным удзельнікам песень адну. Гэта значыць, увесь конкурс праходзіў у адзін тур, пры гэтым замест звыклага на конкурсах лёсавання чарговасці выступленняў галоўны рэжысёр Анджэй Стшэлецкі сам вызначаў парадак з'яўлення выканаўцаў на сцэне.

Беларусь на гэтым конкурсе прадстаўляла Ірына Дарафеева, якая спявала песню "Рэдкі госць" Ігара Паліводы на словы Леаніда Пранчака. Яшчэ падчас рэпетыцый высветлілася, што гэтая песня была найбольш складанай у конкурсе і выклікала вялікія клопаты ў аркестра. Рэшта выканаўцаў паказвала збольшага стандартныя і часам проста малавыразныя творы пацяшальна-забаўляльнага характару. Пры гэтым журы, вызначаючы лепшых, звяртала ўвагу на вакальныя даныя, інтэрпрэтацыю твора, уменне спевака трымацца на сцэне, а зусім не на арыгінальнасць песні ці адметнасць яе аранжыроўкі. Калі б Ірына Дарафеева паказала якую іншую, больш простую песню, яна магла б смела разлічваць на адно з трох лаўрэацкіх месц.

Аднак журы размеркавала ўзнагароды наступным чынам: першую прэмію атрымаў польскі выканаўца Самбар Дудзіньскі, другую — мужчынскі вакальны квартэт з Літвы "B'avaria", трэцюю — англійская спявачка Аіда Хэстан. Дыпломы конкурсу былі ўручаны Яне Кіршнер са Славакіі і Акдзе Шантал з Галандыі. Апошняя пры гэтым спявала наогул без аркестра, выканаўшы пад гітару простую песеньку, якая вельмі нагадвала студэнцкую самадзейнасць.

Конкурс пакінуў вельмі змешаныя ўражанні. З аднаго боку, нельга не вітаць ідэю фестывалю, скіраваную на паказ у адзіным кантэксце сучаснай песеннай творчасці краін Еўропы. З другога, рашэнне журы пакінула па-за ўвагай такія матывы, як нацыянальная адметнасць песень і — па вялікаму рахунку — тыя самыя вакальныя здольнасці спевакоў.

Гасцямі фестывалю былі польская спявачка Крыстына Пронька, вакальны квартэт "Rampa", украінская мужчынская вакальная група "Пікардыйская тэрцыя", ірландскі спявак Крыс дэ Бург з групай і легендарная польская рок-група "Budka Suflera", якая прэзентавала свой апошні кампакт-дыск. Ён, дарэчы, стаўся ў Польшчы сенсацыяй, бо разышоўся тыражом больш за мільён штук.

Што да Ірыны Дарафеевай, дык конкурс для яе не прайшоў дарма: яна атрымала запрашэнне выступіць у Зялёнай Гуры ўвосень з камерцыйнымі канцэртамі падчас свята "Вінабранне", а запіс яе сольнага канцэрта ў Мінску напярэдадні фестывалю ў Зялёнай Гуры быў паказаны амаль цалкам на рэгіянальным і Першым каналах нацыянальнага тэлебачання.

Д.П.

Конкурсы

✔ У Італіі прайшоў XXXIX Міжнародны конкурс харавых спеваў "C.A.Seghizzi", у якім браў удзел хор храма ў гонар Нараджэння Хрыстова (Мінск). І заслужаны поспех — чатыры прызы: трэцяе месца (першае не прысуджалася) у гістарычнай катэгорыі (выконвалася праваслаўная музыка XVII–XX стст.), Гран-пры ў у другой ка-

тэгорыі (манаграфічнай), спецыяльны прыз за лепшае выкананне поліфанічнага твора рэлігійнага зместу. Рэгент Інеса Бадзяка прызнана лепшым дырыжорам конкурсу.

Алімпіяды

✔ На І Сусветнай харавой алімпіядзе ў сталіцы зямлі Вярхняя Аўстрыя — горадзе Лінцы — алімпійскі залаты медаль прысуджаны капэле хлопчыкаў і юнакоў Брэста (кіраўнік А.Ігумнава).

Дні культуры

✔ У ліпені ў Малдове прайшлі Дні беларускай культуры. У Кішынёве, Бельцах, Бендэрах, Археі, Цярэспалі з радасцю сустракалі заслужаных артыстаў Беларусі Аляксея Ісаева і Якава Навуменку, народны вакальны ансамбль "Натхненне" з Полацка, фальклорна-этнаграфічны ансамбль "Неруш" з Белдзяржуніверсітэта. Была разгорнута экспазіцыя твораў беларускіх мастакоў.

Выстаўкі

✔ Магілёўскі краязнаўчы музей прапанаваў наведвальнікам выстаўку з 50 фотапартрэтаў жыхароў Беларусі, якія ў гады Другой сусветнай вайны ратавалі яўрэяў ад фашыстаў і якім нададзена званне "Праведнік народаў свету". Аўтар работ — фотакарэспандэнт рэспубліканскай газеты "Звязда" Анатоль Кляшчук.

✔ У мастацкім аддзеле Гомельскага абласнога краязнаўчага музея была разгорнута фотавыстаўка работ члена Расійскага саюза фотамастакоў Алега Белавусава. Усе работы знаёмяць з паркам ва Умані (Украіна).

✔ "Птушыны рай" (назва экспазіцыі) стварыла ў адной з залаў Полацкага музея кнігадрукавання мясцовая габеленшчыца Таццяна Козік.

✔ У Сенатарскай зале Новага замка ў Гродне прайшла выстаўка "Вобраз Маці Божай у іканапісе", прысвечаная 2000-годдзю хрысціянства. Арганізатар паказу — Дзяржаўны музей гісторыі рэлігіі.

✔ У пачатку жніўня ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі была разгорнута экспазіцыя твораў мастака Аляксея Зінчука, прысвечаная 70-годдзю з дня ягонага нараджэння.

✔ У Брэсцкім абласным грамадска-культурным Цэнтры прайшла выстаўка твораў баранавіцкіх жывапісцаў, якія не з'яўляюцца членамі Саюза мастакоў. Цікавасць выклікалі работы А.Багданава, А.Ганчара, В.Санюка і інш.

✔ "Крок у XXI стагоддзе" — так назвала сваю выстаўку графічных твораў у Магілёве мясцовая мастачка Ірына Рапей. Па меркаванню адной з газет, каларыт яе работ мае ярка выражаную індывідуальнасць, яны будуюцца на спалучэнні чорнага і белага, ствараючы магутнае "гарачае" адзінства.

✔ "Своеасаблівым глытком гаючай вады" назвала газета "Культура" выстаўку твораў памяці беларускага графіка Рыгора Віткоўскага ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі. Мастака больш за ўсё хвалявала беларуская зямля, яе боль і надзея і таму ў ягоных афортах, літаграфіях, гуашах і акварэлях — родная Беларусь.

✔ "Вядомы наватарскім складам розуму, гомельскі мастак здаўна здзіўляе разнастайнасцю стыляў. У кожным са сваіх твораў — жывапіснае палатно, акварэль, пастэль, графіка, экслібрыс — Говар пашырае далягляды ўяўлення". Так пра Генадзя Говара напісаў мастацтвазнаўца пасля асэнсавання работ, што экспанаваліся на персанальнай выстаўцы твораў мастака ў Гомелі.

✔ Творы члена Беларускага саюза мастакоў Барыса Хесіна знаходзяцца ў музеях і прыватных калекцыях. Жыхары Віцебска і госці горада мелі рэдкую магчымасць пазнаёміцца з творчасцю мастака на персанальнай выстаўцы ягоных работ.

✔ Па словах аднаго з супрацоўнікаў мастацкага цэнтра "Жыльбел" (Траецкае прадмесце, Мінск), папярэдняя экспазіцыя жывапісу адзінаццаці вядомых беларускіх мастакоў "Ню" (студзень 1998 г.) выклікала значную цікавасць прыхільнікаў сучаснага жывапісу і жаданне ўбачыць экспазіцыю зноў. Улетку "Жыльбел" экспанаваў "Ню" другі раз.

✔ На пачатку чэрвеня ў слыннай варшаўскай галерэі — Цэнтры сучаснага мастацтва "Замак Уяздоўскі" — адкрылася вялікая выстава творчасці сучасных беларускіх мастакоў, якія працуюць ў розных жанрах жывапісу, фотамастацтва, відэаінсталяцыі. Усяго ў Варшаве прадстаўлены працы 14 беларускіх аўтараў, сярод якіх Ігар Цішын, Вольга Маслоўская, Раман Трацюк, Наталля Залозная, Алесь Пушкін. Апошні, праўда, асабіста прысутнічаць на адкрыцці не змог: мастак не мае магчымасці выехаць па-за межы краіны пасля сваёй нашумелай акцыі ў цэнтры беларускай сталіцы.

Як адзначае аўтарытэтная газета "Жэчпаспаліта", у параўнанні з выставай маладых творцаў з Германіі, якая працавала ў "Замку Уяздоўскім" папярэдне, беларуская экспазіцыя выглядае на-

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Uladzimir Konan. **"Artistic Culture of Belarus of the Renaissance Age"** (p. 2).

Continuation of the publication (beginning in No 7). Under consideration is the problem "Renaissance Synthesis: the Unity of Good, Beauty and Truth".

"Nina Piskarova: 'What Do We Inculcate in the Minds of Our Audience?' " (p. 6).

For the interview devoted to the 80th anniversary of the National Yanka Kupala Theatre, Andrey Akhmetshyn must have chosen the most "inconvenient" person in the theatre. Nina Piskarova is not only an actress and director. She is also the chairperson of the trade union committee, so who but she should know "whom it hurts" in her own company.

Liudmila Hramyka. **"Both the City and the World"** (p. 10).

The author describes the 6th International Festival "Slavonic Theatrical Gatherings", which took place in May in Homel. Taking part in it were the leading theatrical companies of Russia, Ukraine and Belarus.

Mikhas Tsybulski. **"The Century of Drastic Changes. Epilogue"** (p. 18).

The 20th century, which only recently seemed an endless marathon for numerous trends and tendencies in art, is historically over. Are we in a position today to give an accurate, systemically based characteristic of the century's art and define the major tendencies and ways of development of this "contradictory heir of the cultural achievements of humanity"? The author, in an attempt to sum up the results of the century, tries to give an answer to this and other questions.

Yulia Miroshnikava. **"PhotoPROMENADE With Mikhal Barazna"** (p. 23).

Thoughts in connection with the "White Hoarfrost" photo exhibition (February—March 2000) — the personal project of Mikhal Barazna, a Minsk artist and art critic, which took place in the Modern Art Museum.

Tamara Anisimava. **"Mikalai Dubrova's 'Heavenly' and 'Earthly'"** (p. 29).

A professional artist who lives in the province is not an exceptional phenomenon, though not typical either. He has a special "cross": it is the "cross" of a creative person who lives and works in front of everybody. The author does not assert that this "burden" gives the Mazyr artist Mikalai Dubrova a lot of joy, but he insists that the artist is strong enough to carry it and regards his destination to live and work in a remote corner of Palessie as a responsible one.

Ala Shamruk. **"On Stone... and on Sculpture"** (p. 31).

In April, in the Republican Art Gallery, there was an exhibition of the works of the participants of the INTERGRART-99 International granite sculpture plein-air show, which has been taking place in Poland every year since 1990. Belarus was represented there by Andrey Varabyow, Ihar Zasimovich, Andrey Astashow and Viktar Kopach.

Yefrasinnia Bonadarava. **"Brilliance and Sanctimony"** (p. 34).

One cannot but agree with the resolution of the 10th (Extraordinary) Congress of the Belarusian Film Makers Union which was held at the beginning of the year: "Belarusian film is experiencing a deep, all-embracing crisis." There are no films for the national film studio to be proud of...

Maksim Zhbankow. **"The Structure of the TV Text"** (p. 38).

Considering television as the most attractive of the mass media, the author concludes that TV news does not lie (!) — it is simply selective and biased. In admitting this, contemporary researchers of information technologies make a sad conclusion: as defense from misleading information on the part of television and the media as a whole, we can only rely on journalists' ethics, whose influence noticeably weakens in critical situations.

Alena Kalesnik. **"Vasil Kashyn — Regent of the Bishop's Choir"** (p. 40).

At the beginning of the century Minsk was a city of developed chorus activities. Many famous choirs of the time performed on its concert platforms. The best music group of the Orthodox confession in Minsk was the bishop's choir directed in the 1900s by Vasil Kashyn.

Yulia Zakhryna. **"Traditional Belarusian Taverns"** (p. 43).

Taverns date back to the times of Kievan Rus (10—11 centuries) and they always were an inseparable part of the building ensemble. Their architecture depended to a great extent on the historical conditions and the economic development of the country. There is a plan to build a traditional Belarusian tavern in the near future in the Dudutki Museum Complex near Minsk.

Liudmila Malenka. **"It Is Good Luck to Find a Jumis, or Is It Only the Belarusians Who Like Straw"** (p. 46).

In Belarusian villages today, together with Belarusians live Russians and Poles, Ukrainians and Lithuanians, Latvians and Tatars, in small towns — Jews and Chinese, Germans and Czechs... The experience of interrelations of different peoples gives us an opportunity to get answers to many questions and sometimes to fill in the blanks in the world outlook of one's nation. Straw is one of the materials that was used by the Belarusians and the other nationalities mentioned above in everyday life and rituals...

Halina Bahdanava. **"Straw Comes Out Onto the Podium"** (p. 48).

At the latest international children's fashion festival "Kaleidoscope of Fantasy" (Minsk, spring 2000), the audience hailed the costumes that had details made of straw.

Tattsiana Litvinava. **"Can Objects Talk?"** (p. 50).

Under consideration are the regional peculiarities of the ruchniks (embroidered towels) of the Homel Area.

* * *

The issue carries "Artistic Life News" of Belarus of the past months, pages of the calendar for September.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 54.)

шмат цікавей. “Большасць твораў выклікае песімістычныя настроі, — паведамляе газета. — Але разам з тым яны інтрыгуюць, бо не надуманыя. Аўтары вынайшлі ўласныя, арыгінальныя сімвалы і знакі, зразумелыя гледачам ў іншых краінах”.

Гэтая выстава працавала ў Варшаве больш за месяц, што гаворыць пра яе значную цікавасць для наведвальнікаў Цэнтра сучаснага мастацтва.

Прэм’еры

✔ “Карагод закаханых” па п’есе аўстрыйскага драматурга Артура Шніцлера — апошняя прэм’ера мінулага тэатральнага сезона ў Беларускім акадэмічным тэатры імя Якуба Коласа. Пастаноўку ажыццявіў рэжысёр Антон Грышкевіч. У спектаклі заняты Т.Кокштыс, С.Акружная, В.Петрачква, Т.Шашкіна, Т.Ліхачова і інш.

Народная творчасць

✔ У выставачнай зале Гродзенскага аддзялення Беларускага саюза мастакоў працавала выстаўка работ мясцовай студыі мастацкай вышыўкі “Чараўніцы”. Яна мела назву “Паэзія ў нітках”.

✔ У Тракаі (Літва) прайшоў Міжнародны фестываль аматарскіх тэатраў. Перамогу святкаваў тэатр “Валянцін” Магілёўскага гарадскога цэнтра культуры і адпачынку, які паказаў спектакль “Камедыя...” па п’есе У.Рудава.

✔ Пачынаючы з 1947 года, у горадзе Ланголен (Паўночны Уэльс) штогод праходзіць Міжнародны музычны фестываль “Эйстэдфод”, на якім сёлета Беларусь прадстаўляў узорны хор “Крынічка” сярэдняй школы № 77 Мінска. Сярод калектываў з 48 краін мінчане занялі другое месца.

Памяць

✔ “Міхась Забэйда-Суміцкі (1900—1981). Вядомы ў Еўропе оперны спявак. Нарадзіўся ў вёсцы Шэйпічы Пружанскага раёна”. Гэты надпіс зроблены на камені-валуне, які ўстаноўлены на радзіме славутага земляка ў дні святкавання ягонага 100-гадовага юбілею.

Выданні

✔ Выйшаў з друку другі том каталога “Усе беларускія фільмы”. Як і папярэдні, ён падрыхтаваны навуковымі супрацоўнікамі аддзела кіно і тэлебачання Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі І.Аўдзеевым і Л.Зайцавай. Выданне ажыццёўлена пры падтрымцы асацыяцыі “Ойкас” і ЗАТ “Тэксарт”.

Старонкі календара: верасень 2000

1

105 гадоў з дня нараджэння **Анісіма Міхайлавіча Брэна** (1895—1975), дырыжора, педагога,

90 гадоў з дня нараджэння **Андрэя Пятровіча Раеўскага** (1910—1993), рускага рэжысёра і акцёра, заслужанага артыста Беларусі.

3

85 гадоў з дня нараджэння **Барыса Іпалітавіча Райскага** (1915—1993), беларускага дырыжора, заслужанага артыста Беларусі.

5

50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Цярэнцьевіча Камкова**, беларускага артыста балета, заслужанага артыста Беларусі.

11

90 гадоў з дня нараджэння **Івана Васільевіча Карасёва** (1910—1983), беларускага мастака.

13

50 гадоў з дня нараджэння **Ларысы Давідаўны Фінкельштэйн**, беларускага мастацтвазнаўца, педагога, экспадызайнера.

14

80 гадоў з дня адкрыцця **Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы.**

20

90 гадоў з дня нараджэння **Казіміра Пятровіча Стэцкага** (1905—1984), беларускага рэжысёра, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

80 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Міхайлавіча Зялёнкіна** (1920—1991), беларускага мастака-афарміцеля.

21

120 гадоў з дня нараджэння **Дзмітрыя Іванавіча Камарова** (1880—1970), жывапісца,

85 гадоў з дня нараджэння **Іосіфа Сцяпанавіча Папова** (1915—1984), беларускага рэжысёра, педагога, народнага артыста Беларусі.

22

75 гадоў з дня нараджэння **Алеся (Аляксандра Пятровіча) Траяноўскага**, беларускага перакладчыка, крытыка, публіцыста, былога намесніка галоўнага рэдактара часопіса “Мастацтва Беларусі” (“Мастацтва”).

23

90 гадоў з дня нараджэння **Юльяна Іосіфавіча Сергіевіча** (1910—1976), беларускага паэта, мастака.

26

85 гадоў з дня нараджэння **Веры Мікалаеўны Сенькінай** (1915—?), беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва,

60 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Яфімавіча Арцімовіча**, беларускага скульптара.

29

50 гадоў з дня нараджэння **Таццяны Паўлаўны Белавусавай-Пятроўскай**, мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

30

95 гадоў з дня нараджэння **Надзеі Іванаўны Галоўчанкі** (1905—1990), беларускага графіка.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва “Беларускі Дом друку”.

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 5.09.2000. Фармат 60x90 1/8. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,68. Тыраж 655. Зак. 1714.

Друкарня выдавецтва “Беларускі Дом друку”. 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.



Андрэй Асташоў. Пленэрны дзённік. Граніт, 1999. 11x20.

850 руб.

Індэкс 74958

8'2000



МАСТАЦТВА








Андрэй Вараб'ёў. Каменныя кветкі. Граніт, 1999.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 2000. № 8. 1—56.